

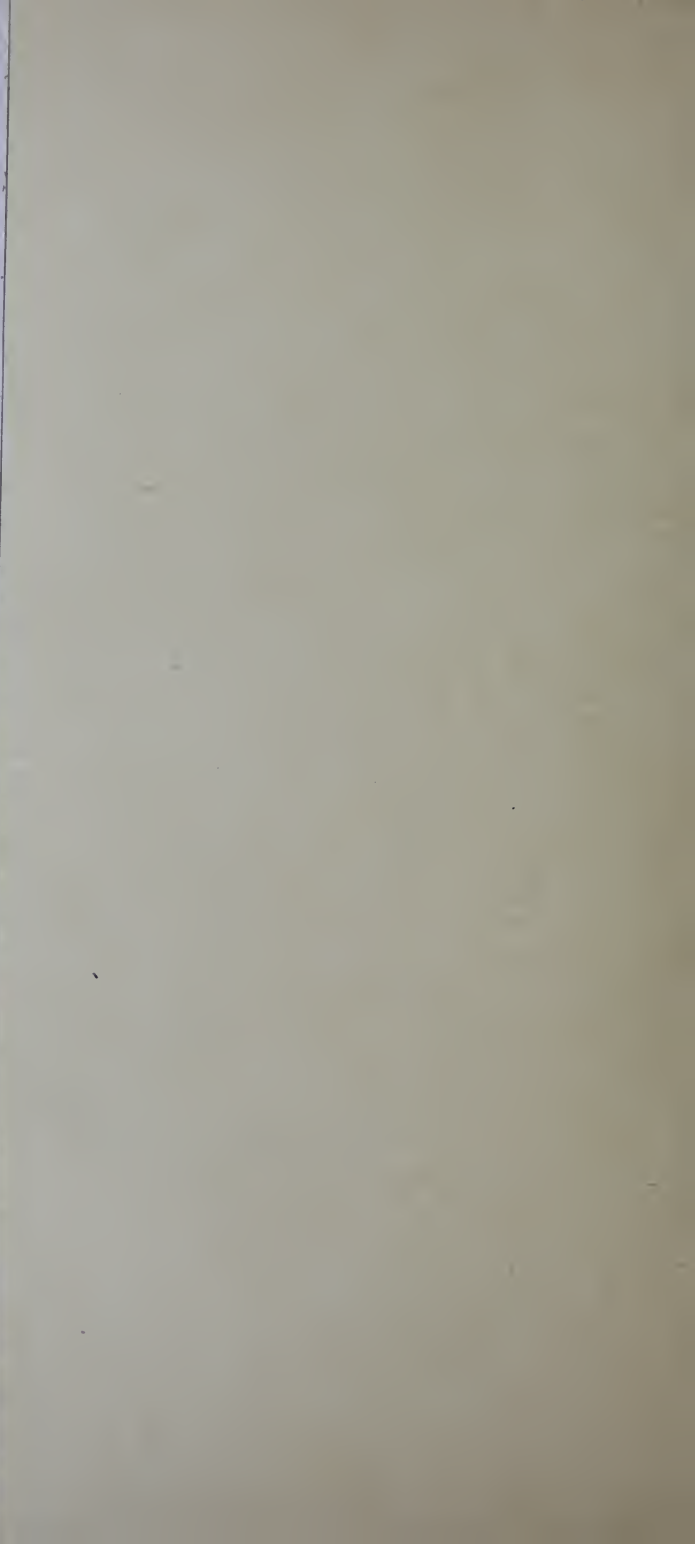
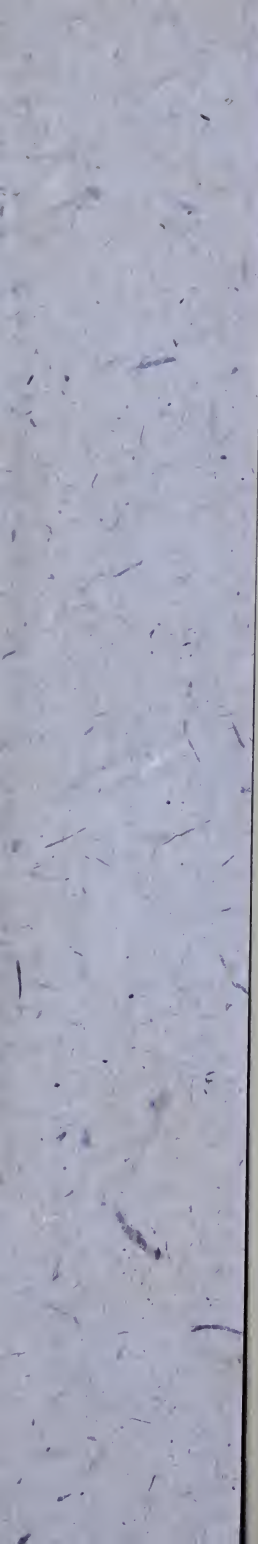
793
anxa
92-B
27031

Berliner Künstler

von Julius Norden



Adolf v. Menzel • Anton v. Werner
Max Liebermann • Reinhold Begas
~ Ludwig Knaus • Max Kruse ~
Franz Skarbina • Melchior Lechter
~ Eugen Bracht • Lesser Ury ~



Julius Norden

Berliner Künstler-Silhouetten

Berliner Künstler-Silhouetten

von

Julius Norden



Adolf v. Menzel · Anton v. Werner · Max Liebermann
Reinhold Begas · Ludwig Knaus · Max Kruse
Franz Skarbina · Melchior Lechter
Eugen Bracht · Lesser Ury



Leipzig 1902
Hermann Seemann Nachfolger

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten.

Druck von
E. Haberland in Leipzig-R.

Zur Einführung.

Die hier gesammelten Künstler-Silhouetten wurden zum grössten Teil in der „Gegenwart“ im Winter 1900/1901 veröffentlicht. Nur „Franz Skarbina“ erschien in „Vom Fels zum Meer“, ist aber für diese Buchausgabe gänzlich umgearbeitet worden; „Eugen Bracht“ (hier ebenfalls umgearbeitet) und „Lesser Ury“ brachte zuerst die Kunstbeilage des „Morgen“.

Was mich ermutigte, sie zu sammeln? Es sind eben Portrait-Skizzen, leicht hingeworfen mit einigen charakteristischen Strichen. Es kam mir darauf an, die P e r s ö n l i c h k e i t der einzelnen Künstler festzuhalten in diesen Augenblicksbildern, die eben darum vielleicht doch von dauernderem Werte sind.

Der Leser wird erkennen, wie mein Bemühen darauf gerichtet war, vor allem, und zwar ohne weitere kritische Beleuchtung, die Gedanken- und Empfindungswelt dieser untereinander so gar verschiedenen Berliner Künstler, die Art und Weise, wie sie sich geben, zu skizzieren, wie wohl der Bildnismaler sich erst Skizzen anfertigt und Studien, ehe er an die sorgfältige Ausführung des Bildnisses geht.

Und oft genug sind diese Skizzen und Studien lebendiger, als das Staffeleiwerk selbst.

Mit grosser Liebe und warmem Interesse wurden sie entworfen.

Ob sie ähnlich geworden sind — darüber steht nicht mir die Entscheidung zu.

Berlin, im Dezember 1901.

I. N.

I.

Bei Adolf von Menzel.



Nun stand ich also wieder einmal in dem schmalen, dunklen Korridor, vier Treppen hoch, in der schönen, stillen Siegmundstrasse. Zagen Herzens, denn man weiss doch nie, ob man dem alten Herrn nicht allzu ungelegen kommt und nicht kurzer Hand abgewiesen wird. Freilich, seit sich mir das so schwer zugängliche Atelier vor zwölf Jahren zum ersten Male gastlich geöffnet hat, habe ich nur gute Erfahrungen gemacht. Aber — immerhin — man kann nicht wissen!

Doch da ist das freundliche Fräulein zurück, das mir eben, einen Stock tiefer, in des Meisters Privatwohnung, die Visitenkarte abgenommen hatte: „Excellenz lassen bitten!“

Und da war ich wieder in dem vielleicht hässlichsten Künstler-Atelier Berlins, in der bescheidenen, anspruchslosen, nüchternen Werkstatt, in der Altmeister Menzel nunmehr schon 26 Jahre gearbeitet hat; unermüdlich, Jahr aus Jahr ein, mit Unterbrechung nur in den Sommermonaten, die er meistens in einem bayerischen Badeorte zubringt, vornehmlich in Kissingen; vom frühen Morgen bis zum späten Abend, bei Tageslicht mit Oelfarben malend, abends zeichnend und aquarellierend.

Alles unverändert in dem grossen Raum, Jahr aus, Jahr ein. Rechts an der Wand noch immer das unvollendete grosse Gemälde „Friedrich der Grosse bei Leuthen“, um dessen Beendigung (für das „Zeughaus“) man ihn so oft schon vergeblich gebeten hat. Vor dem Bilde mit seinen lebensgrossen Figuren in winterlicher Landschaft ragt seit 1895 auf hohem Postament die Büste Wilhelms II., die der Kaiser dem Künstler zu seinem 80. Geburtstag verehrte. Sie sieht so feierlich aus hier vor dem halbvollendeten Gemälde, zwischen hohen steifbeinigen Stühlen, Uniformen, Kleidungsstücken und Geräten aus der fridericianischen Zeit, den mancherlei grossen und kleinen Staffeleien . . . Drüben, an der anderen Kurzwand, in der Mitte ein gewaltiger Kamin, der aber seinen Beruf verfehlt hat, denn kein lustiges Feuer flackert in ihm: aufgetürmt liegen vor ihm Mappen, Albums, Bücher, teils auf dem Boden, teils auf Stühlen, Bänken; auch links vom Kamin sind sie gehäuft auf einem niedrigen alten geschnitzten Schrein, den ich nun auch schon so lange kenne, wie in der anderen Ecke das alte harte Sofa mit den zwei Lehnssesseln davor und dem Paneelbrett darüber mit verstaubten Büsten, Kreuzen, gipsernen Aktmodellen, Studien etc., und wie das alte Schreibpult mit dem blind gewordenen Messingbeschlag gleich hinter dem eisernen Ofen, der, vor der linken Längswand, von Gittern und Schirmen umgeben, eine so wohlige Wärme verbreitet an diesem nasskalten grauen Herbstnachmittag . . . Durch das breite, grosse Fenster gegenüber dämmert es hinein über sturmgepeitschte Baumwipfel und regenglänzende Dächer. Das fahle Licht rieselt über den schmucklosen,

langen Tisch unter dem Fenster, über die Albums und Einzelblätter, die Wasserfarbenkasten und Tuschtellerchen auf dem Tisch und über das Stehpult unweit dieses Tisches, mitten im Zimmer, an dem Menzel meistens zeichnet und aquarelliert und den ich noch nie ohne irgend ein in Arbeit befindliches Blatt gesehen habe; und über die grossen Mappen und die Staffeleien, über die Skizzen, Studien, Bilder an den rottapezierten Wänden huscht es hin, das graue Licht, und verliert sich im Staub und Dust der Ecken und Bücher und Mappenhaufen . . .

Wie schmucklos, kahl, nüchtern ist dieses Atelier im Vergleich zu den prunkhaften, ebensosehr einem Museum, wie einem Antiquariat oder kunstgewerblichen Laden gleichenden Arbeitsräumen so vieler anderer Künstler. Und trotz der Nüchternheit und Schmucklosigkeit und trotz allen Staubes — wie reich erscheint einem diese Schaffensstätte, reich und strotzend von immer regem Geist und schöpferischer Kraft, von Lebenserfahrungen und Lebensmut. Man fühlt es: hier haust nicht bloss, hier l e b t jemand.

Und da steht er inmitten des grossen Raumes, der hier lebt. Da steht Adolf Menzel, rosig, blühend fast möchte man sagen, der bald Sechsendachtzigjährige, im hellen, weichen, warmen Hausröckchen, grau mit Sammetkragen und Aermelaufschlägen; da steht der immer noch frische, rüstige, kleine, so grosse Künstler; schneeweiss das spärliche Haupthaar und der kurzgehaltene Schifferbart, der Mund und Kinn frei lässt, einen so trotzig festgefügt, so widerwillig sich öffnenden und doch so köstlich plaudernden Mund und ein so entschlossen und unbeugsam ge-

formtes Kinn . . . Scharfblickend, über die Brille hinweg, mustert der Künstler den Besucher: wie durchdringend dieser Blick aus den hellen Augen unter dem Granitblock von Stirn! . . . Man möchte gar nicht „Excellenz“ zu diesem Manne sagen, der uns erst so mustert und dann so liebenswürdig willkommen heisst. Es kommt mir zu banal vor. Man möchte ihn nur schlechtweg „Herr“ anreden, in dem Sinne, wie im „Lear“ Edgar es vom greisen König meint . . .

Jetzt sitzen wir nun feierlich auf den beiden Lehnstühlen, vor dem Sofa, gegenüber der Meister mit dem Rücken zum Licht, das nur über des glattpolierten Schädels linke Hälfte einen leuchtenden Streifen legt. Aber kann ich auch seine Züge nur undeutlich sehen — seine Hände begleiten ja seine Reden unaufhörlich; der Zeigefinger, bald der Rechten, bald der Linken, folgt so beredt seinen Worten, erläuternd, nachdrücklich unterstreichend, hier einen Lorbeerkranz in die Luft malend; bald erbarmungslos jemand einen Todesstreich versetzend, gradaus zustossend, wie ein Dolch, oder von oben niedersausend, wie ein Messerbeil; dann seltsame Pfade durch die Luft weisend und mystische Kreise und Schnörkel ziehend . . .

Hellklingend fallen dazu die Worte, wie schön geprägte Goldmünzen, wohl abgewogen und klar blinkend. Wenn der Wortkarge spricht, so sagt er auch immer was. In knappster, aber immer den Nagel auf den Kopf treffender Weise spricht er sich aus über heutige und frühere Kunstrichtungen und Kunstverhältnisse. Kräftig und plastisch und charaktervoll, wie seine Zeichnung und seine Farbentup-

fen, ist der Ausdruck seiner Rede. Jetzt wuchtig und markig, wie die Figuren in dem „Eisenwerk“, jener grossartigen Epopöe des Arbeiterlebens, dem Vorläufer Dutzender von Bildern der „Arbeitsmalerei“, dann vornehm-distinguiert, wie die Gestalten auf seinen Bildern aus der fridericianischen Zeit und aus dem preussischen Hofleben unserer Tage, mitunter vollkommen im Geiste der Zeit des grossen Friedrich, als hätte er sie persönlich mit erlebt, oder als wäre er eben aus dem Rahmen eines seiner Bilder herabgestiegen. . . .

Wir sitzen uns also feierlich gegenüber.

„Nun also, Sie waren in Paris?“ knüpfte er an meine ersten Worte nach der Begrüssung an, „erzählen Sie!“

Ja, ich war doch nicht da, um zu erzählen! So erinnerte ich ihn denn gleich an einen Ausspruch von ihm, den ich auch einmal schon in der „Gegenwart“ citiert habe, einen Ausspruch von der kulturhistorischen Rolle der französischen Kunst in Europa, und ich fügte hinzu, wie interessant es mir gewesen wäre, einmal die Richtigkeit dieser Anschauung so im Grossen wieder feststellen zu können auf der „Jahrhundert-Ausstellung“ im Grand-Palais. Von Ary Scheffer und Ingres an bis auf Manet und die Impressionisten hinunter, waren alle diese Etappen der Kunstentwicklung Frankreichs immer auch der Anstoss zu gleicher Evolution im übrigen Europa.

„Natürlich, wir stossen überall auf französische Vorbilder; der Einfluss ist massgebend, aber“ (nach einer Pause) — „jetzt kommt auch viel Verworrenes herüber“ (krause Linien zog der Finger durch die Luft)!

Auch von der deutschen Abteilung der Internationalen Kunstausstellung war die Rede. Ich bemerkte, dass Böcklin und Thoma gefehlt hätten.

„So, so! Die fehlten also? Das wundert mich.“

Und ein merkwürdiges Lächeln zog über das Gesicht des alten Herrn, der, nebenbei bemerkt, kein Freund dieser Maler und ihrer Nachbeter ist.

„Oh, der Böcklin, das ist ein kluger Mann, er weiss, was er thut, dieser Schweizer . . . All' das Mythologische, das er da zusammenmalt“ . . . (hier murmelte Excellenz etwas Unverständliches und fuhr dann fort:) „So ungleich ist er: einmal kann man ihm einen Lorbeerkranz reichen“ (die Linke thuts) „und dann wieder verdient er“ (die Rechte macht eine bezeichnende Bewegung). „Sublimes und wieder ganz Schlechtes. ‚Das Schweigen im Walde‘ . . . das Einhorn, das bewundere ich, was steckt da nicht alles drinn, etwas von der Ziege und vom Rinde und von der Antilope, das ist gut. Und dann setzt er so ein ganz gewöhnliches Menschenkind drauf!“ . . .

Auch das ‚Spiel der Wellen‘ hat seinen Beifall und manches andere Wasser-Idyll . . . Er sann einen Augenblick nach und begann dann wieder:

„Und der andere Schweizer, der Hodler! Die fünf alten Männer — die gehen noch, da ist Verdienstliches dabei; aber die ‚Nacht‘. Nicht einmal dunkel ist's in seiner Nacht.“

Ich nannte Marées.

„Hab' ihn auf der Secession nicht gesehen. Aber früher. Gefällt mir gar nicht.“

Ich wusste von früher her, dass Menzel nicht viel übrig hat für all das Primitive und archaisch Naive und die ganze „Ideenmalerei“ einer gewissen Gruppe

unserer deutschen Künstler. Ich brachte ihn daher auf seine eigenen Sachen in Paris jetzt.

„Dass ich da was hatte und was — das erfuhr ich eigentlich erst gleichzeitig mit der Auszeichnung, die sie mir in Paris gegeben haben. Bin schon lange nicht dagewesen, 1868 zum letztenmal, aber sie denken immer an einen. Ich bin immer gut mit ihnen ausgekommen.“

Wir sprachen nun von den Bildern in Paris und von seinen Zeichnungen und von einigen älteren Arbeiten. So kamen wir auch wieder auf das „Flötenkonzert“ in der Nationalgalerie. Aus dritter Hand ist es angekauft worden, für das Fünffache des Preises, den der Meister selbst in den 50er Jahren erhalten hatte. Der Potsdamer Zuckerkönig Jacobi war der erste Käufer, von ihm übernahm es Stroussberg; als dieser zusammenbrach, kaufte Magnus das Bild, von dem es dann der Staat ankaupte . . .

Wie es ihm in diesem Sommer in Kissingen ergangen sei?

„Gut, sehr gut! Ich selbst brauchte keine Kur, begleitete nur meine Schwester . . . aber im vorigen Jahre — da war es schlimm: der böse Fall und dann die giftige Mücke . . . Kissingen ist ein Mückennest . . . Den rechten Arm in der Binde und in das linke Handgelenk gestochen. Musste sogar eine seriöse Operation durchmachen. Und nun gerade die Linke!“ (Die Rechte streichelt die Linke liebevoll, wie eine Mutter ihr Kind.) „Das ist meine Liebe. Mit der zeichne ich immer und aquarelliere. Als ich noch als Kind in Breslau auf dem Boden herum kroch und mit Kreide Figuren auf ihm zeichnete, da war es mit dieser Hand. Als ich 19 Jahre alt war, fing ich doch

erst an zu malen. Dann aber gleich mit der rechten Hand. Das erste Bild machte viel Mühe, sehr viel, das zweite wurde schon besser und dann ging's. Und so ist's noch heute: wenn ich in Oel male, immer mit der Linken. Sehen Sie,“ (er erhob sich und ging in die Mitte des Saales) „darum stehen sie sich auch gegenüber: hier die Staffelei — ich male jetzt wieder was — und hier“ (er kehrte sich um) „das Stehpult, an dem ich zeichne. So habe ich das Licht immer von der richtigen Seite . . .“

Auf der Staffelei war das Bild, das er malte, leider nicht zu sehen. Aber auf dem Stehpult lag ein Blatt.

Wir traten näher. „Etwas Neues?“ fragte ich und warf einen neugierigen Blick auf das ca. 100 cm grosse Blatt.

Ein älterer Herr, die Brille auf der Nase, in einem braunen Ueberrock, sitzt in einem Sessel, mit dem Rücken zum offenen Fenster, hat ein Buch in der Hand und liest.

„Ja, und — nein! Sehen Sie, das Blatt ist 50 Jahre alt. Es ist das Porträt eines Freundes von mir. Der ist schon lange tot. Neulich kommt es mir in die Hände — ist übrigens so, wie es war, schon im Menzelwerk reproduziert — und da kam mir eine Idee. Da liesse sich was machen.“ (Menzel steht über dem Stehpult tiefgebückt, sein linker Zeigefinger fährt erläuternd auf dem Blatt hin und her.) „Mir kam eine Idee. Der Mann sass früher im Stuhl und der linke Ellenbogen lag auf dem Tische hier, rechts in der Ecke. Der ganze Hintergrund war weiss geblieben. Nun komponierte ich also ein Fenster hinein und sparte die Luft dahinter aus . . . So . . . Die Fensterflügel stehen offen, ragen ins Zimmer hinein;

von dem einen fällt ein Lichtreflex auf die linke Hälfte des Gesichts, das ist farbig interessant; aber die hässliche Linie des Fensterflügels, die muss unterbrochen werden. Also malte ich auf die Klinke einen Damenhut, einen Strohhut mit Schleier; es ist Sommer, das Fenster steht ja offen. Die Dame ist nicht zu sehen; sie ist hinausgegangen, um sich anzukleiden . . . Der Herr ist ihr früherer Lehrer,“ (so sieht der Mann in der That aus!) „und er holt sie zu einem Vortrage ab; inzwischen liest er. Und was ist die Dame? Schriftstellerin; auf den langweiligen Tisch in der Ecke kommt eine Feder und ein Schreibzeug; es ist nur dort angedeutet — hier die „Notiz“ dazu.“ (Der Zeigefinger weist auf ein kleines Stückchen Papier nebenan hin, wo in Blei mit jener treffsicheren Kühnheit des Striches eines Menzel, in entsprechender Verkürzung ein wundervolles Schreibzeug, Stil Rokoko, aufgezeichnet ist) . . . „Schriftstellerinnen geht es nicht gut. Das sieht man auch hier: da ragen in der milchigen Luft hinter dem Fenster qualmende Essen auf — sie lebt also sehr hoch, in einem Arbeiterviertel.“

Der alte Herr sagt das alles mehr zu sich selbst, als erfreute er sich aufs neue an der „Idee, die ihm kam“.

Und ist er nicht entzückend, dieser Gedankenprozess, diese lebendige, sprudelnde Vorstellungskraft des Sechsendachtzigjährigen? Und dann der Blick in diese seine geistige Werkstatt. Der ganze Menzel liegt in der Entstehung dieses neuen Bildes, das wir wohl nächstens einmal öffentlich zu sehen bekommen. Die ganze Art seines Arbeitens, das immer synthetisch war und das schliesslich doch immer den

Eindruck eines im Vorübergehen erhaschten Ausschnitts aus dem Wirklichkeitsleben macht. Was hat da der moderne Naturalist vor Menzel voraus? Was dieser aber vor jenem voraus hat — wir wissen es alle. Als auf der ersten Secessions-Ausstellung im vorigen Jahre zwei Blätter aus der frühesten Jugendzeit Menzels zu sehen waren, da entdeckte man in ihm plötzlich mit grossem Geschrei einen waschechten Impressionisten! Wozu immer die Schlagworte! Man muss nur was können. Der eine fasst es so, der andere so an. Menzels ganzes Werk ist von der Zeichnung ausgegangen. Sie ist ihm auch heute noch das A und O seiner Kunst, wie die Linie etwas Lebendiges. Was hat sich hier alles aus der Linie des Fensterrahmens entwickelt, weil sie ihm zu hässlich vorkam.

Darum ist's auch eine Lust, in seinen Albums zu blättern, in denen sich die kostbaren „Notizen“ und „mnemotechnischen“ Zeichen, die Studien, Entwürfe zu seinen Bildern vorfinden. Oft aufs Sorgfältigste ausgeführt, oft nur „impressionistisch“ und doch so vielsagend hingeworfen. Mitunter vergisst er dabei wohl auch ganz des Bildes selbst: die Aufgabe, ein und dasselbe Profil in verschiedenster Haltung und wechselnder Beleuchtung vollkommen wahr zu geben, eine Hand, einen Arm, einen Helm, Hammer, ein Schreibzeug, oder was es sei, mit dem Blick des Anatomen, der bildenden Kraft des Plastikers zu studieren — das macht ihm an und für sich Freude. Und bei seinem phänomenalen Gedächtnis vergisst er auch das Geringste nicht, das er je gezeichnet, und holt es heraus, wenn er es brauchen kann . . .

Dieses Mal kam ich nicht dazu, in seinen Albums blättern zu können. Es war schon spät; rasch stieg

die Dämmerung auf, und die Kaffeestunde des Meisters nahte. Auch hörte ich im Korridor verdächtige Schritte sich nähern: man kam ihn wohl rufen, und ich möchte glauben, dass es nicht so ganz zufällig erfolgt, dieses „Abrufen“ . . .

Ich kam dem Fräulein zuvor und verabschiedete mich. Mein Blick fiel dabei auf die Wand, wo früher das unvollendete Bild „Bonsoir Messieurs!“ hing, das mittlerweile in die Hennebergsche Galerie in Zürich gewandert ist. Jetzt hängt dort Strucks schöne Radierung nach diesem Gemälde. Ich sprach zu Menzel meine Verwunderung aus, dass sie in Paris nur eine Bronzemedaille erhalten hat. Er wusste es noch nicht.

„So? Also eigentlich gar keine, denn die Bronzemedaille hat wohl jeder Aussteller erhalten?“ Ich äusserte, dass vielleicht die geniale Mischtechnik Strucks von den Franzosen nicht gewürdigt worden. „Nein, nein,“ sagte er, „so sind sie nicht mehr; früher — ja, da war alles eingeschachtelt“ (die Hände bauten lauter Schreine in der Luft); „aber jetzt —“. „Jetzt giebt’s auch dort Cliquen und Koterien“, warf ich dazwischen. „Wie bei uns!“ schloss er nachdenklich, und die Unterlippe schob sich weit vor.

„Nun, Excellenz, und heute abend kommen Sie noch einmal herauf, und es geht wieder an die Arbeit?“ Mit einer unnachahmlichen Handbewegung, die gleichzeitig Aerger und Staunen und Stolz ausdrückte, sagte er:

„Ach, sie geben mir ja keine Ruhe! Ich bin von Bestellungen überhäuft. Und immer solche ‚Ehrensachen‘, Diplome und Adressen, aber auch, wenn ich überhaupt was mache . . . sie vergessen, ganz jung

bin ich ja schliesslich doch nicht mehr“, fügte er lächelnd hinzu . . .

Wir verliessen das Atelier. Das Fräulein hatte inzwischen wirklich gemeldet: „Excellenz, es ist angerichtet“. Ich wollte ihn die dunkle Korridorstiege hinuntergeleiten. Hastig wehrte er ab: „Nein, nein — ich kenne sie besser, als Sie.“

Nun standen wir vor seiner Wohnungsthür. . . Noch ein Händedruck, und wieder einmal ging ich die vier Treppen hinunter, Kopf und Herz voll von den Eindrücken des Plauderstündchens mit der „kleinen Excellenz“ und dem grossen Künstler, an dem die Zeit spurlos vorübergeht und der doch so mit ihr lebt und derselbe war heute wie vor 50 Jahren — eine festgefügte, willensstarke, zweckbewusste künstlerische Persönlichkeit, über Partei und Mode erhaben, den Blick stets auf das gerichtet, was ihm als Ganzes gilt . . .

Und dabei immer diese rührende Bescheidenheit.

II.

Bei Anton von Werner.

„Bin heute 6 Uhr Potsdamerstrasse 113 Berlin“ lautete die Depesche, die meine Anmeldung eines Besuches in der Villa des Herrn Akademie-Direktors in Wannsee beantwortete. Präzise zur angegebenen Zeit sass ich im traulichen Kabinett Herrn von Werners in seiner Stadtwohnung; mit den vielen Familienporträts und mancherlei Erinnerungen an den französischen Krieg an den Wänden, den er ja als Künstler mitgemacht hat und wo er sich bald durch sein kerniges Wesen und seine mannhafte Aufrichtigkeit die Freundschaft des Kronprinzen und anderer Fürsten erwarb.

Nichts verrät hier den ausübenden Künstler. Man glaubt in dem Wohnraum eines kunstsinnigen Beamten zu sein; darauf deutet die peinliche Ordnung, der Schreibtisch mit seiner Signatur des: „Hier wird gearbeitet . . .“ Das kleine Atelier, „zum Hausbedarf“ sozusagen, liegt oben. Es war dunkel und noch unbenutzt, denn der Hausherr war ja eben erst in die Stadt gezogen. Seine eigentliche künstlerische Schaffensstätte aber befindet sich natürlich in der Akademie.

„Ja, Verehrtester — was wünschen Sie von mir?“ fragte er.

„Nur ein kurzes Plauderstündchen, Herr Direktor!“

Aus dem „kurzen“ wurde ein recht langes Plauderstündchen. Herr v. Werner spricht gern und gut, im Brustton tiefster Ueberzeugung eines für seine Kunst begeisterten Künstlers und mit den peremptorischen Accenten eines geborenen Administrators, der bereits mit 23 Jahren auf der Pariser Weltausstellung von 1867 als Kommissar der Kunstabteilung süddeutscher Staaten thätig sein konnte. Er wendet sich auch gern an die Oeffentlichkeit und hat bekanntlich in der Presse manchen Strauss ausgefochten, wie er auch im Vereinsleben ein gefürchteter, immer aber respektierter Widersacher ist. Die Geschichte des Vereins Berliner Künstler, dessen Präsident er schon zum zweitenmal geworden ist,*) weiss davon ebenso zu berichten, wie seine Thätigkeit als Direktor der Akademischen Hochschule für bildende Künste, die er vor mehr als 25 Jahren — im Frühling 1900 feierten wir ja sein Jubiläum — mit der ganzen Energie, die ihm innewohnt, übernahm und mannhaft fortführte, unter manchen Konflikten mit den Kollegen, mit den Vorgesetzten, bis zum Kultusminister hinauf, und mit der öffentlichen Meinung, ohne je von dem einmal als richtig Erkannten abzulassen.

An das alles dachte ich, als ich ihm so gegenüber sass neben dem Schreibtisch, an dem er so viele Berichte, Polemiken, Ansprachen und Reden und rein

*) Inzwischen hat er sein Amt niedergelegt. An seiner Stelle wurde der K. Baurat Kayser gewählt. D. Verf.

schriftstellerische Arbeiten verfasst haben mag, die das Bild des Mannes vervollständigen, wie wir es durch seine so fruchtbare künstlerische Arbeit gewinnen konnten.

Natürlich begannen wir mit dem Nächstliegenden. War doch Professor von Werner, bevor er die Villeggiatur in Wannsee bezog, längere Zeit in Paris gewesen. Die deutsche Kunstabteilung im „Grand Palais“ gefiel ihm gar nicht. Es sei alles so pauvre ausgefallen, die Ausstattung der paar kleinen Räume, die Deutschland erhalten habe, nicht recht glücklich, vor allem aber, was gezeigt wurde, unzulänglich. Auf den Ausstellungen von 1867 und 1878 sei deutsche Kunst viel wirksamer vertreten gewesen.

„Der Eindruck,“ meinte der Herr Direktor eifrig, „war niederdrückend, wenn man von den anderen zu uns kam, von den Franzosen gar nicht zu reden, aber auch von den Amerikanern, den Engländern, den Belgiern, den Ungarn, wo alles Eigenart zeigt, von Leben förmlich sprüht. Und bei uns? Lauter Krimskrams. Es fehlten die grossen Schlager . . . Wir hatten nichts zu zeigen. Das war die betrübende Lehre, die man aus dieser Ausstellung zu ziehen hatte. Vorher das grosse Geschrei, von den ‚Modernen‘, die nur ja recht ausreichend vertreten sein sollen. Nun — jetzt kamen sie zu Wort. Und was gab’s schliesslich? Einfach kläglich! Und dabei hatten sie überall volle Freiheit. In jeder unserer Kunstmetropolen sassen ja Sonder-Kommissionen und sichteten und wählten. Wo ist nun das Grosse, das Neue, das Bedeutende . . .? Nein, wir haben schlecht abgeschnitten. Das dürfen wir uns nicht verhehlen, trotz aller grand prix und Medaillen . . .! Sieht die deutsche

Kunstabteilung darnach aus, dass zu ihrer Ausstattung 131 000 Mark hergegeben worden sind? Der kleine Raum ist noch verkleinert worden. Die obligaten Münchener ‚Säulen‘ durften nicht fehlen — passen sie aber hierher? Und dieses Octogon! Man muss die Bilder förmlich suchen. Kleine Dinger an den Wänden, schlecht zu sehen und leicht zu übersehen. An einen breiten Pfeiler hängen sie ein kleines Bildchen von Menzel! Das hätte anders gemacht werden müssen . . . Wo sind die grossen, sofort in die Augen fallenden Gemälde? Wir haben sie eben nicht! Zumal auf dem Gebiete des Porträts. Was können wir da zeigen, was an die Engländer, die Franzosen heranreicht, an die Lavery, Herkomer, Millais, Orchardson, Reid, die Bonnat, Gerôme, Benjamin-Constant, Carolus Duran?“

Ich bemerkte, dass bei uns die grosse repräsentative Bildnismalerei sich nicht entwickeln könne, weil sie nicht genügende Unterstützung fände. Es fehle wohl an Geld und auch an einer gewissen Tradition.

„Gewiss, da haben Sie recht. Schon unsere Wohnungen sind nicht darauf eingerichtet. Nehmen Sie doch die Pariser Salons mit dem Kamin in der Mitte der Wand, der Thür an der Seite — wieviel Fläche giebt's dort für grosse Bilder! . . . Aber das ist's ja nicht allein . . . Wieviel Mühe machte uns hier in Berlin die Zusammenstellung der Ausstellung! Schade, dass ich die Listen nicht bei der Hand habe; 120 Künstler standen zuerst auf ihnen, die mussten wir bis auf 30 durchsieben, und auch dann war man noch in Verlegenheit, aus den letzten 10 Jahren Grosses, ins Auge Fallendes hervorzusuchen. Wir

konnten doch nicht gut Knilles „Dreibund“ hinschicken oder etwa die Prellschen Wandmalereien. Und wenn Bedeutendes in diesem Jahrzehnt entstanden — wo es herbekommen?“

Der Herr Professor hatte sich ordentlich in Eifer hineingeredet; die Wangen hatten sich gerötet, die Stimme war lauter geworden, die Sprechweise nervöser . . . Ich liess eine Bemerkung fallen, dass doch in dem letzten Jahrzehnt viel Neues zur Geltung gekommen, dass das Individuelle in der Kunstauffassung sich Bahn gebrochen, dass z. B. in der Landschaftsmalerei das Moment der „Stimmung“, der subjektiven „Empfindung“ zur Anerkennung durchgedrungen sei.

„Ach ja, davon wird in den Zeitungen bis zum Ueberdruss geschrieben. Wo ist denn diese vielgerühmte Stimmung? Daran denkt ja wohl niemand von den ‚Modernen‘ im Ernst. Ihnen kommts nur darauf an, möglichst rasch in der Leute Mund zu kommen, möglichst rasch was hinzuwachsen. Unten ein gelber Strich, darüber ein blauer Strich und mittendrin eine blasse Mondscheibe, und das heisst dann ‚Stimmung‘! Nennen Sie mir doch aus all’ den letzten Jahren einen einzigen Maler, der imstande wäre, eine Eiche oder eine Kiefer glaubwürdig zu zeichnen . . . Wo ist denn der Sinn für Formenschönheit geblieben? Der ist abhanden gekommen und damit die Formenschönheit selbst, ich meine auf unseren modernen Landschaften. Husch, husch — nur schnell fertig . . . Selbst in unseren Klassen und Ateliers geht’s zurück, alles ist von der Mode infiziert. Der Professor stellt die schönsten und rationellsten Kompositionen zur Wahl, und die Schüler holen sich

irgend einen französischen oder deutschen ‚Impressionisten‘ und halten sich an den!“

Als ich darauf hinwies, dass Herr von Werner doch selbst den guten Eindruck der Belgier, Franzosen, Schotten, Holländer betont habe, und dass unsere Jungen mehr sogar, als erwünscht, sich an solche Vorbilder anlehnten, meinte er trocken:

„Na — so halten Sie doch nur die Sachen neben einander Aber wir wollen keinem einen Zwang anthun, wir wollen nur, dass sie was Tüchtiges lernen. Das von der ‚akademischen‘ Vergewaltigung ist auch wieder so eine Zeitungslegende! Wie verschieden sind die Schüler oft eines und desselben Lehrers! Ihre Eigenart bleibt also doch wohl gewahrt.“

Da das Gespräch diese Wendung genommen, lag das Thema „Secession“ natürlich in der Luft. Der Herr Vorsitzende des Vereins Berliner Künstler betonte denn auch noch einmal aufs entschiedenste, dass ihm nichts ferner liege, als gegen irgend eine Richtung als solche Front zu machen.

Die künstlerische Frage käme hierin bei ihm gar nicht in Betracht. Möge doch jeder malen, was und wie er wolle. Nur die Künstler-Frage sei für ihn das Massgebende und für den Stand als solchen sei er in seiner Doppelstellung allzeit eingetreten. Er wünsche einen wirklich freien und unabhängigen Künstlerstand. Darum allein sei er gegen die Secessionisten in der bekannten Weise aufgetreten.

„Entweder — oder! Wenn die Herren nicht mit uns ausstellen wollen — gut. Aber dann müssten sie konsequent verfahren. Sie müssten aus dem Verein Berliner Künstler austreten und sie müssten, wofern sie Mitglieder der Akademie sind, nicht beanspru-

chen, in der Jury Sitz und Stimme zu haben. Aber nein — sie wollen wohl bloss an den Rechten und Prärogativen des Vereins ihren Anteil haben und im übrigen ihre eigenen Wege gehen. Was kann da Gutes herauskommen! Die ganze Einheitlichkeit der Berliner Künstler geht in die Brüche, und der ganze Stand und die Interessen seiner Vertretung nach aussen hin müssen ja darunter leiden. Und dann — wir agitieren und intrigieren doch nicht; ich habe aber untrügliche Beweise dafür in den Händen, dass man auf der anderen Seite minder Skrupeln hat. Das erschwert natürlich die Beziehungen zu ihnen im Verein und sonst noch weit mehr . . . Da gehe ich rücksichtslos vor, wie ich es für richtig halte. Und kann man sich wundern über eine Verfügung, durch die die Mitglieder der Secession, die zur Akademie gehören und als Inhaber goldener Medaillen an der Auszeichnungs-Jury beteiligt sein könnten, hiervon ausgeschlossen wurden? Es ist doch unerhört, dass sie sich unseren Ausstellungsbestimmungen nicht unterwerfen, ihre eigene Ausstellung veranstalten und doch über die Aussteller der ‚Grossen‘ ihr Urteil sprechen wollen. Das geht doch nicht!“ . . .

Wir kehren wieder nach Paris und zur Ausstellung zurück.

„Ja — der Künstlerstand in Frankreich. Was hat er jetzt wieder für zwei Prachtbauten für seine Zwecke erhalten, das Grand Palais und das Petit Palais; es wirkt wie eine Befreiung, wenn man sie betritt und es wird einem weh ums Herz, wenn man dabei an unseren Glaskasten beim Lehrter Bahnhof denkt . . . Und dafür müssen wir noch Pacht zahlen!“

„Wieso Pacht? Ich denke, der Fiskus überlässt

den ‚Glaskasten‘ der Ausstellungskommission unentgeltlich?“

„Der Fiskus? Kommen Sie mir doch mit dem! Zwanzigtausend Mark haben wir zu zahlen. Ja, ja! Und wie? Ich will’s schon verstehen, dass Sie ein erstauntes Gesicht machen. Zwei Parten schliessen einen Vertrag, und der dritte muss die Kosten tragen. So ist’s thatsächlich. Der Fiskus verpachtet für 60 000 Mark die Gartenwirtschaft an einen Restaurateur, und wir unsererseits müssen diesem 20 000 Mark zahlen, damit er Konzerte veranstalten kann. Ich bitte Sie, was geht’s uns an, die wir mit der Akademie zusammen die Ausstellung veranstalten, ob im Garten Militärkapellen spielen und Bier und Kaffee getrunken und Stullen gegessen werden oder nicht! Was hat das mit der Kunst zu thun! In Paris wäre so etwas ganz unerhört . . . Wir waren ja bisher eigentlich ganz in den Händen des Restaurateurs! Aber das soll anders werden . . . Ich hoffe bestimmt demnächst sagen zu können: ‚die 20 000 Mark werden nicht mehr gezahlt . . .‘ Näher kann ich mich über diese Angelegenheit nicht auslassen. Sie steht eben jetzt zur Beratung.“

„Also es wird hierin Wandel geschaffen werden?“

„O gewiss! Ich bin sehr energisch vorgegangen. Bis an hoher Stelle. Und wie gesagt — ich glaube mit Erfolg. Mit mir ist nicht leicht fertig zu werden. Ich bin hartköpfig und gebe nicht nach . . . So kann’s nicht bleiben . . . Dabei haben wir ja noch den Glaskasten gar in Stand zu halten und auf eigene Kosten herzurichten. Kein Wunder, wenn’s da ein grosses Defizit giebt, wie 1896, an dem wir noch tragen.“

„Wir wollen also das Beste hoffen, wie Sie sagen.“

Die Frage ist ja von allgemeinem Interesse, wenn sie auch natürlich in erster Linie die Künstler berührt. Würdige Ausstellungen, würdige Lage der Künstler — das betrifft ja schliesslich uns alle.“

„Ja, hoffen wir das Beste . . . Wenn nur auch die anderen ‚hartköpfiger‘ wären, und wenn nur gehörige Einmütigkeit unter den Künstlern herrschte. Aber die giebt’s so wenig . . . Und da soll man sich nicht energisch wehren, wenn die Spaltungen noch grösser werden. Noch einmal — mag jeder malen, was und wie er will, aber die Interessen des Standes und der grossen Sache müssen gewahrt bleiben. Das ist viel wichtiger, als alle die ‚Stimmung‘ und ‚Empfindung‘.“

Der Professor brauchte die Ausdrücke mit einem gewissermassen geringschätzigen Ton. Dass sich dagegen manches einwenden liesse, brauche ich nicht hervorzuheben. Aber ich war ja nicht im Kabinett des Herrn von Werner, um zu disputieren und zu polemisieren. Es hätte auch zu nichts geführt. Anton von Werner ist eben ein Mann, der weiss, was er will und sagt, und nicht leicht von seinen Anschauungen abzubringen ist . . .

„Nun, jetzt stehe ich ja an der Spitze beider Körperschaften, die an der Ausstellung beteiligt sind. Und wir werden ja sehen . . . Es ist übrigens mit dieser ‚Pacht‘zahlung nicht bloss eine Rechts- und Prinzipienfrage,“ fügte er nach einer Pause hinzu, „denken Sie doch nur, wenn wir dieses Geld ersparen und zu Ankäufen verwenden könnten!“

„Bringt Sie, Herr Direktor, Ihre Doppelstellung an der Spitze eines freien Vereins und einer Staatsanstalt nicht mitunter in eine peinliche Lage?“

„Nein, denn auch als Beamter bin ich doch immer in erster Linie Künstler, d. h. denke ich stets an das wahre Interesse des Künstlers!“ . . .

Ich verabschiedete mich . . . Anton von Werner ist in seinem Leben schon oft gemalt worden. Aber das beste Bild, das ich kenne, ist doch wohl jenes, das Professor Scheurenberg in diesem Sommer im „Glaskasten“ ausgestellt hatte: es brachte die beiden Seelen, die in diesem Menschen leben, gleich gut zum Ausdruck — den Künstler und den Mann der That und der Ueberzeugung, die er jedermann gegenüber zum Ausdruck bringt, er mag stehen, so hoch er will.

Sicher — er hat viele Widersacher und Gegner, als Künstler und als Mann der That, aber wenn auf jemand, so passt's auf ihn, das schöne, alte deutsche Sprichwort: Viel Feind' — viel Ehr'.

III.

Bei Max Liebermann.

„Nun, Herr Professor, Sie haben es also doch durchgesetzt, Ihr neues Atelier?“

Mit diesen Worten begrüßte ich den Besitzer der von ihm so schwer errungenen Werkstätte. Es handelte sich bekanntlich darum, einen kleinen Oberlichtaufbau auf das Haus Nr. 7 am Pariser Platz draufzusetzen. Aus Rücksichten auf das architektonische Bild des Platzes hatten die in Betracht kommenden Behörden lange die erbetene Bauerlaubnis vorenthalten.

„Fünf Jahre musste ich prozessieren, bis ans Oberverwaltungsgericht bin ich gegangen. Aber es fand sich ein weiser Richter, der schliesslich meinte: das müsse der Künstler am Ende besser wissen, und wenn er das Atelier braucht und es keinen störenden Eindruck macht, so soll er es haben. Seh'n Se, so jeht's! Was?“

Palette und Pinsel in der Hand, stand der hagere, sehnige Künstler, lebhaft gestikulierend, in der Mitte des nüchternen Raumes, eines Arbeitsraumes in des Wortes engster Bedeutung. Nichts weiter, als ein paar Studien an den Wänden, ein Paar andere auf den Staffeleien und das Arbeitsgerät, Malkasten und Farbtisch. Doch — ein kleines Rauchtischchen

war noch da, mit zwei Ledersesseln, in denen wir bald sassen und den blauen Wölkchen der türkischen Cigaretten nachschauten, die sich kräuselnd im hohen Gemach verloren.

Zunächst standen wir aber noch. Liebermann wischte seine Pinsel aus, mit langsamen, aber energischen Bewegungen. Er sieht gut aus jetzt, der sonst so bleiche Mann mit dem müden Gesicht. Ein Kämpfergesicht; nervös zuckt's in ihm hin und her, und nervös auch ist die Sprechweise des Künstlers. Einzelne abgerissene, zerhackte Sätze, oft im unverfälschten Berlinisch, mit „det“ und „ick“, und als häufiger Kehrreim ein „Seh'n Se“ und „Wiss'n Se“ dazwischen — und Kraftausdrücke, die immer so eine Injurienklage-Sphäre verbreiten. Vom Hundertsten ins Tausendste kommend, immer wieder abspringend, Anekdoten an Sentenzen reihend und Kampfesrufe mit persönlichen Erinnerungen mischend. Aber alles im grossen und ganzen schliesslich doch so einheitlich und temperamentvoll und überaus persönlich. Er spricht, wie er malt. Hastig, impressionistisch, unbekümmert um das Detail, die „Form“ im landläufigen Sinne des Wortes, nur bestrebt, das zum Ausdruck zu bringen, was er gerade zu sagen hat.

Also er sah gut aus: leicht gebräunt, um die kräftig gewölbte Nase über dem schwarzen Schnurrbart zuckte es weniger, und ruhiger blickten die Augen unter der schmalen, hohen Stirn; und wenn er lächelte, war's nicht so müde und so sardonisch, als sonst wohl . . .

„— Hat man so was gehört! Fünf Jahre! Im eigenen Hause, in dem ich geboren und aufgewachsen bin.“

Liebermann, der ja einer wohlhabenden Berliner Fabrikantenfamilie entstammt, hat den bitteren kunstlähmenden Kampf ums Dasein niemals zu kämpfen gehabt. Aeusserlich ebneten sich dem begabten jungen Mann die Wege schon bald. Er hat die Not nie kennen gelernt. Und doch hatte er einen langen schweren Kampf ums Dasein zu kämpfen, den Kampf um sein künstlerisches Dasein. . . .

Ich hatte an seine sorgenlose Jugend erinnert, wie es nahe lag, anknüpfend an die Bemerkung über sein Geburtshaus.

„— Oh, es kam dicke nach! Und ich hätte verhungern können — geistig, wiss'n Se, — wenn die Presse mich nicht so unterstützt hätte. Sie glauben gar nicht, wieviel dumme Menschen es giebt! . . . Und erst die Kunstpäpste! Seh'n Se — das ist's. Denen wird dann nachgebetet . . . Mir ist oft der Mensch mit dem ‚Accusativ‘, der ‚mir‘ und ‚mich‘ verwechselt, lieber als der Gebildetste. Da findet man noch Verständnis, naive Empfänglichkeit . . . Seh'n Se, was ist denn die Kunst anderes, als — (er suchte nach dem Worte, dann holte er es sozusagen aus der Luft heraus mit seiner schmalen, durchgeistigten Hand) — als — ‚psychologische Erfassung der Gegenwart‘, oder des Gegenwärtigen, wie Sie wollen. Herr des Himmels! Und da schreibt neulich der olle Hébert im ‚Figaro‘ — kennen Sie den Alten? — schreibt er: „dans notre art il n'y a qu'une voie: celle de la science!“ (Unter dem Titel „Les Conquêtes du Siècle“ veröffentlicht bekanntlich das Pariser Blatt seit einiger Zeit Kunsturteile von Musikern, Malern u. s. w.) — Das Wissen, das Wissen! Nein, im Gegenteil — gerade das ist's nicht! . . . Aber was versteht

der denn von der wahren Kunst! Manet ist ihm ein böhmisches Dorf! . . . Ist ja ein Unsinn, seine ‚gute, alte Zeit‘. Die gute, alte Zeit, seh’n Se, ist für mich meine eigene Zeit. Was? Denn die Kunst, wiss’n Se, die ist doch immer was Lebendiges, und wer mit ihr lebt, der steckt eben mitten drin . . . Und denken Sie, Gerôme, vor den Mitgliedern der Jury — den Fremden! — sagt er: „et maintenant, messieurs, nous sommes dans une salle, dont j’ai honte — car ce sont des français!“ Oder so was ähnliches! Es war nämlich im Saal der Impressionisten auf der Jahrhundert-Ausstellung.“

„Waren Sie da?“

„— Nein, wiss’n Se, ich liebe das Reisen nicht mehr. Ich weiss nicht, ich bin’s müde.“

„Aber Sie sagten doch vorhin, Sie seien erst vor vierzehn Tagen aus Holland zurückgekehrt?“

„Nu ja — Holland!“

Er sagte es mit so eigenem Ton. Es lag so was wie die Anerkennung all’ des vielen ‘drin, das er an Anregung und Kunstbildung diesem Lande verdankt, wo er Israels fand, der auf seine Kunstentwicklung ebenso viel befreienden und bestimmenden Einfluss gewann, wie von den Franzosen Manet und Millet, und in dessen silbertönige, fernenreiche, sonnendunstige Heimat mit ihrem kräftigen Erdgeruch und dem markigen Menschenschlag es ihn seit bald 25 Jahren immer und immer wieder zurückzieht. Dort ist er ja aus dem Dunkelmaler der „Gänserpferinnen“, der „Konservenmacherinnen“, der „Rübenernte“ zum Freilichtmaler des „Altmännerhauses“, des „Biergartens“, der „Netzflickerinnen“ geworden . . .

Nun waren Pinsel und Palette gereinigt . . . Wir

sassen an dem bewussten Rauchtischchen. Ich holte einen Artikel der „Frankfurter Zeitung“ hervor, der am Morgen des Tages eingetroffen war. Der Artikel war von Hans Thoma und handelte von der Kunstkritik. Der alte Herr betont da das Notwendige eines Zusammenwirkens von Kunst und Kunstkritik. Nur sei der Künstler der Kritik gegenüber gewissermassen „vogelfrei“. Der Grundsatz „leben und leben lassen“ käme da leider nur selten zur Geltung.

„Gewiss, er hat recht. Aber ich, seh'n Se, kann mich über die Presse eigentlich nicht beklagen. Sie hat mir viel geholfen. Nur merkwürdig, oft fand ich in konservativen Blättern die beste Unterstützung und war ich Kritikern linksstehender Lager ein Greuel!“

„Warum kann man denn nicht in der Politik konservativ sein“ bemerkte ich — „und in der Kunst ganz fortschrittlich? Kunst und Politik sind doch ganz verschiedene Dinge.“

„Pardon, pardon! Nein! Die Politik selbst ist auch eine Kunst. So schrieb auch Bismarck unter eines einer Bildnisse. Auch in der Politik kommt's auf die Empfindung an und selbst in der Wissenschaft, bis zu gewissem Grade. Für mich ist auch Virchow ein Künstler und Nietzsche auch. Versteh'n Se, soweit eben nicht sozusagen rein mathematische Maximen dabei in Betracht kommen . . . Aber was ich da erst von den linksstehenden Blättern sagte — das ist ganz verständlich, wiss'n Se. Die ‚Liberalen‘ sind immer Rationalisten, das heisst, ich meine Vernunftmenschen vor allem. In der Kunst aber kommt's immer auf Empfindung an, auf sie allein.“

Es begann zu dunkeln. Ich beeilte mich, einige

der Bilder und Studien zu betrachten. Da lehnte an der Wand ein noch ganz frisches, vor wenigen Tagen erst fertig gewordenen Bildnis des bekannten Kopenhagener Schriftstellers Georg Brandes. Er hat sich stark verändert, ist eisengrau geworden, das Gesicht hat sich gerundet, auch den Bart trägt er jetzt anders, nicht mehr spanisch. Flott hingeworfen ist auch dieses Bildnis, aber doch zeigt's eine sorgfältigere Faktur, als sonstige Porträtarbeiten Liebermanns. Sprechend blitzen die dunklen Augen unter der hohen Stirn hervor . . . Mehrere Strandstudien aus Scheveningen hängen hier und da: graugrünes, stark bewegtes Wasser, grauer Himmel, man riecht förmlich Seeluft. Auf einigen grösseren dieser Studien und Skizzen sieht man zwei Reiter auf braunen Gäulen auf dem ersten Plan. Ich kann mich nicht erinnern, ob Liebermann früher schon Pferde gemalt hat. Ich glaube nicht. Indessen ihre Struktur war sehr geschickt erfasst. Ich fragte den Künstler, was ihn bei diesem Motiv gefesselt habe, ob etwa der Farbenzusammenklang des Rotbraun der Pferde und des Graugrün des Wassers und der Luft?

„Das weiss ich nicht. Darüber denke ich nie nach, wiss'n Se. Das will ich auch gar nicht wissen. Ich mach's, weil's mir gefällt und wie es mir gefällt. Einmal so und einmal so. Sehen Sie, wie pastos und klobig hier auf diesem Bilde (eine Wellenstudie) die Farben aufgetragen sind, und dann hier (ein kleines Bildchen „Esel am Strande“) wie dünn und durchsichtig. Wie's gerade kommt; es ist eben alles Empfindungssache. Warum ist Böcklin so gross geworden? Weil er sich immer seine Naivetät erhalten hat. Nun kommt die Phantasie hinzu, und dann werden

ihm die naiv aufgefassten Naturvorgänge zu allerlei Fabelwesen. Thomas Naivetät, seh'n Se, die kommt mir schon eher gewollt vor . . . Eigentlich dürfte man darum auch nie auf Bestellung malen. Da läuft man immer Gefahr, Konzessionen zu machen. Sogar Rembrandt malte auf Bestellung anders, als wenn er was für sich selbst machte . . . Neulich, da schickt mir ein Verleger aus Ungarn einen grossen Fragebogen zu, wiss'n Se, so mit allerlei Paragraphen: wie ich ein Bild ersinne und ausführe u. s. w. Es soll daraus ein grosses Werk von Selbstbekenntnissen bekannter Künstler werden. Dem habe ich kurz geantwortet: ‚wenn Sie mich wirklich für einen Künstler halten, so können Sie eine Beantwortung solcher Fragen nicht von mir erwarten.‘ In diesem Sinne etwa. Der Künstler, seh'n Se, muss ganz, ganz frei sein, auch von einer eigenen Tradition — wie kann er da auf die ‚Warum?‘ und ‚Wie?‘ eine Antwort finden? Für mich giebt's immer nur eines, die Natur in ihrer Einfachheit, ihrer Grösse zu erfassen — alles andere ist mir gleich.“

Gewiss liegt der ganzen Liebermannschen Malerei, insonderheit auch gerade seiner Arbeitermalerei nichts so fern, wie irgend welche sociale oder sonst irgend eine Tendenz . . .

„Sehen Sie“ — fuhr er fort — „dem allen aber steht die Schule entgegen . . . Uebrigens gehen wir hinunter, hier wird's dunkel!“

Wir stiegen eine schmale Treppe hinab und fanden uns in seinem Arbeitszimmer mit einer gut gefüllten Bibliothek und einem mächtigen Schreibtisch mit glatt polierter Holzplatte. Aus dem grossen Fenster sah man auf den Tiergarten hinaus. Ueber dem gelben Laub der Bäume verglimmte der Abend-

schein; die bunten Signallaternen der zahllosen elektrischen Tramwagen kreuzten über den Platz hin und her — ein entzückendes Bild mit seiner weichen Dämmerungsstimmung . . . Auf dem Schreibtische lag ein grosses Manuskript, mehrere Bogen, ungeordnet durcheinander, mit der schönen, klaren und festen Handschrift des Künstlers bedeckt. Ich fragte ihn, ob es ihm gehe wie dem Löwen, der Blut geleckt hat, ob sein Essay über Degas ihm Lust nach mehr gemacht habe?

„Ach ja, ich muss gestehen, es macht mir Spass. Das ist ein Aufsatz für ‚Lützows Zeitschrift für bildende Kunst‘ über Israels. Wiss’n Se, da kann ich mir wieder so allerlei von der Leber frei herunterreden und alles sagen, was ich auf dem Herzen habe. Das thut wohl!“

„Da werden wohl wieder die Akademie und das liebe Publikum was zu hören bekommen?“

„Die Akademie, die Schulen — die sind unser grösster Verderb. Sie morden die Kunst. Jede Akademiegründung ist für mich ein Diebstahl am Staatseigentum und ein doppelter, versteh’n Se. Einmal verschlingen sie Millionen an und für sich und dann schaffen sie ein Künstlerproletariat und bringen die Kunstentwicklung zurück. Schaden, seh’n Se, wohin man blickt. Mit Sinekuren, Diplomen, Medaillen schafft man keine Kunst! Wo gab’s denn früher Akademien? Da nahmen die grossen Meister junge Talente zu sich ins Atelier, und die lernten die technischen Handgriffe bei ihnen und konnten im übrigen malen, wie und was sie wollten. Da gab’s keinen Zwang, keinen Drill!“

„Ist der Ausdruck ‚Künstlerproletariat‘ nicht etwas stark?“

„Nicht in dem Sinne, versteh'n Se, wie ich es meine. Vom Standpunkte der freien Kunst, des Kunstideals aus. Ich sagte es ja schon oben erst: Empfindungsache ist die Kunst, und in jedem einzelnen Bilde muss der Künstler sich immer wieder ganz von neuem geben. Manier ist der Tod des Künstlers, der Kunst. Darüber habe ich mich auch in dem Aufsatz über Degas ausgesprochen. Dem, seh'n Se, kann man mit dem Verstande überhaupt nicht beikommen. Nach akademischem Begriff kann er weder zeichnen noch malen!“

Liebermann lachte hier laut auf.

„Da citiere ich auch Goethes Wort von der ‚Natur, die eine Gans ist — man muss sie erst zu etwas machen‘. Jawohl — gerade das wird einem in der Akademie gründlich abgewöhnt. Alle Naivetät, alles unbewusste Empfinden wird ertötet. Diese Naivetät muss man sich vor allem zu erhalten suchen . . . Du lieber Gott, wo kannte man denn früher all' diese Klassen, dieses ganze fürchterliche Systematisieren! Jetzt genügt ja — wiss'n Se — schon nicht mehr bloss eine Landschaftsklasse! Nein, nun gibt's eine Marineklasse! Nächstens kommt wohl noch eine Uniformklasse hinzu. Wo ist denn da ein Ende abzusehen! Wenn ich an den Schaufenstern mancher unserer Kunstläden vorbeigehe — es ist einfach schrecklich, was da zu sehen ist. Eine fortgesetzte Prostituirung der Kunst, der Künstler. Man macht, seh'n Se, Bilder, wie man Stiefel und Hüte macht. Und daran sind die Akademien schuld, die das alles grossziehen. Von Suggestion ist in solchen ‚Kunst-

werken' keine Spur mehr vorhanden. Und suggerieren muss die Kunst. Mehr kann auch der Grösste nicht. Wir geben doch schliesslich die Wirklichkeit nur so, wiss'n Se, so, wie sie unserem Künstlerauge erscheint. Mehr nicht. Aber die Akademie, seh'n Se, die setzt alles darauf an, das dem Künstler unmöglich zu machen durch einen Schleier von Regeln und Vorschriften und — na, und den bindet sie ihm vor die Augen . . .“

„Ja, wie denken Sie sich denn den Kunstunterricht? Alles will doch auch erlernt werden. Wenn Sie z. B. in ihrer eigenen Tochter (das kleine, brünette Mädchen war gerade eben durchs Zimmer gehuscht) Talent entdecken — wie werden Sie es entwickeln?“

„Gewiss müssen sie zeichnen lernen. Und meine Tochter hat jetzt auch schon Zeichenunterricht bei einer Dame. Sie zeichnet nach Gips sogar und so. Aber die Kunst als solche kann doch nie gelehrt werden, die steckt doch in einem; wer nicht Künstler von Geburt ist, der wird keiner und wenn er hundert Akademien besucht . . . Fachschulen, wiss'n Se, das ist was anderes, die sind gut. Das ist so'n Abzugskanal. Kann einer nicht fort, so gehe er in eine Schlosserschule und mache Lampen (der Professor tippte auf seine Tischlampe), oder in eine Tischlerei, um Möbel zu schnitzen . . . Man kann auch, ohne die Lehre vom goldenen Schnitt zu kennen, seh'n Se, ein grosser Künstler sein, oder werden, und man kann, wiss'n Se, diese Lehre und noch viele andere kennen und Medaillen und Diplome besitzen und doch ein Stümper sein, der mit jedem neuen Bilde ein neues Verbrechen begeht. Verstehen Sie?“

„Gewiss, Herr Professor, ich verstehe Sie sehr

gut und ich weiss, dass Sie sich aus Titeln und Medaillen nicht viel machen —“

„Medaillen? Wissen Sie, als meine Tochter ein kleines Ding war, da spielte sie immer mit den blanken runden Medaillen hier auf dem Tisch!“ — warf er lachend dazwischen.

„Aber ich glaube, dass es den allerwenigsten gewährt ist, so frei und ohne alle materielle Sorge arbeiten zu können, wie es Ihnen beschieden war. Sie wollen also nur die ganz Grossen gelten lassen?“

„Natürlich! Seh'n Se — ein Handwerk, ein Brotfach darf die Kunst nie werden. Wenn's nach mir ginge — das müsste ganz verboten werden. Weg mit allen, die nicht wahre, freie Künstler sind.“

Gern hätte ich den Professor noch darauf hingewiesen, dass doch auch selbst die allergrössten nicht ganz frei waren, dass die Riesen der Renaissance-epoche von ihren Mäcenen abhingen und durch sie in ihrem Kunstschaffen bestimmt wurden, u. s. w. — aber es war zu spät . . . Zu lange schon hatte das Gespräch gedauert. Vielleicht setzen wir es ein anderes Mal fort.



„Une porte consignée — in diesem Rufe steht gleich dem Atelier Meister Menzels auch das Künstlerheim von Professor Begas. Es ist schwer, sehr schwer, Zutritt zu ihm zu erhalten. Das Wagnis kostet viel Geduld, mehr Geduld, als die heutigen Schriftsteller, zumal die Tagesschriftsteller, für gewöhnlich besitzen. Da hilft's auch nichts, wenn der Sohn, Werner Begas, der nunmehr schon die dritte Generation dieser ausübenden Künstlerfamilie vertritt, wenn er tröstend meint: „Ja, Papa ist sehr schwer zu haben. Selbst Minister müssen antichambrieren — ich kann Ihnen nichts versprechen!“ . . .

Nun aber schliesslich kam es doch dazu. An einem der stillen, grauen Vormittage, die uns jetzt so überreichlich bescheert sind und die so etwas Feierliches haben in dem dann so menschenleeren Tiergarten mit seinen kahlen Buchen und Platanen und dem dichten dürren Laub, das unter meinen Füßen auf den feuchtschwarzen Wegen raschelt und vergilbt und totkündigend auf dem nachtdunklen Wasser der Kanäle und Teiche schwimmt: „hic jacet . . .“

Die langgestreckte Strassenzeile zwischen dem Brandenburger Thor und der Lichtensteiner Allee entlang liegen dem herbstbraunen Park gegenüber,

aus dem nur hier und da ein fruchttragender Zweig der Eberesche rot aufglüht oder ein Schneeballen-Strauch weiss schimmert — die so schwer zugänglichen Villen und Hotels mit den zugezogenen schweren Fenstervorhängen und den festverschlossenen Gitterpforten der kleinen Vorgärtchen . . . Etwas frostig Abweisendes, besitzfroh sich selbst Genügendes, von der Welt draussen nichts wissen Wollendes weht uns von dieser Häuserzeile an. Aber der Blick in den jetzt so feintönigen, im Sommer so grün- und goldschimmernden Park macht's verständlich, dass auch ein Künstler hier hausen kann.

Jetzt klirrt der Schlüssel; die schwere Bohlentür öffnet sich, gastlich steht das Gitter im teppichbelegten und mit geschnitzten Möbeln, alten edlen Bronzen und venetianischem Spiegelglas geschmückten Vorraum offen . . . Einen Augenblick später bin ich im „Allerheiligsten“ . . .

Also doch! . . .

Wohlig durchwärmt ist der kleine, reich und künstlerisch eingerichtete Salon. Durch die Fenster sieht man in einen Teil des grossen Gartens, der neben der Villa sich bis zur Strasse hinzieht und in dessen Ecke das hohe, grosse Privatatelier des Professors mit seinen gewaltigen, teilweise blauverhängten Fenstern und dem Glasdach ragt . . . In der Mitte des Zimmers steht eine Couchette. Von ihr erhebt sich, Decken und Kissen bei Seite schiebend, die hohe, schlanke, ritterliche Gestalt, und mit lebenswürdigstem Gruss, nicht böse darüber, dass ich seine Siesta gestört, streckt der Hausherr mir die Hand entgegen. Der schöne Kopf mit dem graugelben langen Bart und den oft so träumerisch blickenden

blaugrauen Augen ist allgemein bekannt. Es ist ein echter Künstlerkopf, einer, der auch jeden Künstler reizen muss, ihn zu bilden, zu malen. Und es fehlt nicht an Bildnissen von Lenbach u. a., und an Büsten des Professors in seiner Wohnung . . . Am liebsten sähe ich ihn in einem Tizianmantel mit goldener Kette und Baret, oder im Hausrock eines Albrecht Dürer. Nur noch einem anderen Mitglied des akademischen Senats mag so die prächtige Amtstracht zu Gesichte stehen, wie Reinhold Begas. Ich meine Bracht.

. . . Es ist noch nicht gar lange her, dass Begas von den klassifizierenden Kunstgelehrten als „Naturalist“, zum mindesten als „Realist“ eingereiht wurde in die Gruppe der neuzeitlichen Künstler. Nun musste man es also wissen, was der einstige Wichmann- und Rauchschüler für uns zu bedeuten hat. Die erforderliche Etikette war ihm aufgeklebt und damit basta. Seitdem hat sich nun immerhin unsere Kunst gerade nach dieser Seite hin besonders stark entwickelt, bis zu einem Grade, wo naturgemäss eine Gegenströmung sich Bahn brechen musste und neben dem erbarmungslosen Naturalismus u n s e r e r Tage sich neuromantischer Impressionismus auch gar auf dem Gebiete der Plastik Geltung zu verschaffen versucht. Meunier — Rodin — es war interessant, zu erfahren, wie der Bildner, dessen starkes, wahrheitsatmendes „Naturgefühl“ und dessen blühende „allegorisierende“ Phantasie so gern gerühmt wurden und werden, über diese beiden Pole der modernen Bewegung in der Plastik wohl dächte.

„Ich muss sagen — ich habe sehr wenig dafür übrig,“ antwortete der Professor, sich wieder in die

Kissen lehnend. „Bei meiner künstlerischen Anschauungsweise fehlt mir hierfür sogar jegliches Verständnis . . . Nun ja — ich gehöre auch zu dem alten Eisen.“

Ich lächelte unwillkürlich. Zum „alten Eisen“ — der meistbeschäftigte Bildhauer Deutschlands!

„Ja, gewiss, wenn man sieht, was jetzt gemacht wird, was schön und gross sein soll . . . Waren Sie in Paris? Gleich die porte monumentale — diese fürchterliche Figur von Vauthier! Wenn das nicht *décadence* ist, dann weiss ich nicht, was man so nennen soll! Und im Grossen Palais, in den Bildersälen der Jahrzehnt-Ausstellung glaube ich, da sah ich Büsten! Ich weiss nicht, was lernen die Leute heute eigentlich: das ist ja alles, wie aus Papier zusammengeknüllt. Wo bleibt die Form? Aber zu deren Verständnis gelangt man eben nur bei intimstem Studium des Nackten . . . Sie nannten Meunier. Ist denn das die Kunst, wie ich sie verstehe? Wo ist denn das Erhebende, das Befreiende — der Endzweck jeder Kunst? Da macht man so ein ruppiges Wollhemd und eine lange faltenreiche Hose, oder Holzpantinen — ja, das ist sehr leicht. Oder ein von Gasen verbrannter Bergarbeiter, ein Ertrunkener, der lange im Wasser gelegen! Man umgeht eben das Nackte. Das ist die Klippe. Was sind das alles für Gestalten und Körper! Da stand in der „Secession“, gleich vorn, auch wieder so ein Kerl — ja, stand der denn überhaupt fest auf seinen Füssen? Und merken Sie nur darauf, wie so oft dann auf einen brutalen Körper ein fast idealer Kopf gesetzt wird. So giebt's natürlich nichts Einheitliches.“

Ich bemerkte, dass Meuniers und seiner belgi-

schen Genossen Technik doch anerkannt werden müsste, und dass sie doch oft genug auch das Nackte formten, allerdings eben auch in naturalistischer Auffassung. Man könne doch schliesslich einen Arbeiter nicht idealisieren. Wolle man das wirkliche Leben schildern, so müsse man eben wahr bleiben, denn Wahrheit sei doch auch ein Gesetz der Kunst. Freilich — die „Arme-Leute-Kunst“ als solche könne ja bei manchen Anstoss erregen. Das müsse zugegeben werden.

„Das ist's ja eben,“ fuhr der Professor fort. „Was hat die Kunst denn mit solchen ‚Knoten‘ zu thun. Ich meine — nichts. Der ‚Fuhrmann Henschel‘ etwa! Du lieber Himmel! Wenn der Vorhang aufgeht, sieht man eine grobe Frauensperson am Waschtrog; ein betrunkenen Kerl stolpert hinein u. s. w. Oder gar die ‚Macht der Finsternis‘, wo ein Säugling zwischen Brettern zerquetscht wird! Ich muss sagen — ich verstehe das alles nicht, und ich kann da nicht mitgehen. Aber ich sagte es schon — ich gehöre zum alten Eisen. Für mich ist noch immer Schönheit das Haupt- und Grundgesetz aller Kunst. Würden Sie gern eine Droschkenkutscher-Hochzeit mitmachen oder mit Waschfrauen sich unterhalten? . . . Nun — also! So geht's mir auch mit der Kunst. Ich kann's nicht anders sagen — das ‚Knotige‘ in ihr widerstrebt mir aufs tiefste. Aber die Herren alle von den so modernen Seessionen, die wissen das alles besser und anders. Mögen sie! nur sollen sie uns die Freude am Schönen nicht verkümmern. Was gilt ihnen denn ein Schmetterling oder ein schön geformtes Blatt, eine Blume?! Da ist ja kein ‚Gedanke‘ dabei, nichts ‚Geniales‘. Der liebe Gott ist auch kein Genie, nach

ihrer Meinung — nur ein ‚simples Talent‘. Heute ist der Gedanke die Hauptsache. Und doch ist schliesslich auch die Schönheit ein ‚Gedanke‘. Finden Sie nicht?“

Natürlich bejahte ich. Aber ich meinte, dass die neue individualistische Richtung eben in erster Linie Empfindungskunst sei, wenn auch nicht immer die Ausdrucksmittel schon vollkommen seien.

„Ja — ja — ja,“ sagte Begas, der sich mittlerweile längst wieder aufgerichtet hatte von der Couchette und lebhaft gestikuliert. „Da war ich so neu-lich in einem unserer Kunstsalons. Hören Sie — das hätten Sie sehen sollen, diese modernen französischen Landschaftler — ich glaube es waren Franzosen — das spottet ja jeder Beschreibung.“

Der Professor lachte auf, glättete seinen Bart und setzte dann langsamer hinzu:

„Ich hatte ganz die Empfindung, als hätte mir der Direktor der Dalldorfer Anstalt gesagt: ‚Lieber Professor, das wird Sie interessieren — ich habe da eine Reihe von Kranken, die etwas vom Malen verstehen, nicht viel, aber doch etwas. Kommen Sie doch und sehen Sie sich die Sachen an; um den Patienten eine kleine Freude zu bereiten, habe ich sie eine Ausstellung machen lassen.‘ Nein, nein — es sind ja wirklich Kranke. Es hat einen Knacks in ihrem Sehvermögen gegeben. Das kann doch nicht gewollte Auffassung sein. Sie verstehen nicht mehr zu sehen und sie sind zu müde, zu nervös, auch das nur zu geben, was sie wirklich gesehen haben. Das ist furchtbar traurig. Aber — das ist dann das Neueste und Beste, und die Secessionen bilden sich, damit so

was nur immer hübsch ausgestellt werden kann . . . Mein lieber alter Freund Böcklin, der ja auch von ihnen ‚protegiert‘ wird, das ist doch was anderes. Nicht alles natürlich ist ihm gelungen, aber wie viel Grosses und Schönes hat er! Der k a n n eben was. Aber wie arbeitet er auch! Ich habe ja mit ihm in Rom zusammen gelebt. Eine unvergessliche Zeit! Wenn wir spazieren gingen, da griff er plötzlich zu seinem kleinen Skizzenbuch, das er immer mit sich trug. Ein Schmetterling sass dort auf einer Blume — flugs wurde er skizziert; oder er blieb stehen vor einem Feigenbaum, einem Olivenbaum und nahm von einem graziösen Zweige, einem einzelnen Blatt eine Zeichnung auf. Wie wirkte er auch in seinen Anfängen überraschend! Als man des Barocks überdrüssig geworden, da kam dann die langweilige Zeit des Cartonstils-Cornelius etc. Da musste natürlich die Phantasie Böcklins frappieren, die sich von der Antike nur befruchten liess . . . Und für ihn war unser Schöpfer nicht bloss ein ‚Talent‘ . . .“

Ich wollte nun doch wieder meinen interessanten Plauderer auf das Thema zurück bringen, von dem ich ausgegangen war. Ich meinte daher, dass wir auch jetzt wieder in einer Uebergangszeit ständen, und das die Neuromantik und der Individualismus eine Gegenströmung gegenüber dem Naturalismus und Protokollarismus bilden. Und so kam ich wieder auf Rodin als Gegensatz zur Meunier-Gruppe. Seine Sonderausstellung hatte Professor Begas, wie es schien, nicht gesehen, sie war wohl noch nicht eröffnet. Ich schilderte daher den Vielgenannten in seinen markantesten Eigenheiten und wie es ihm immer nur auf den Ausdruck einer ganz bestimmten

Empfindung ankäme und wie seine Kunst die der harmonisch bewegen, nicht der stabilen Linie wäre.

„Wenn er das k a n n — dann ist's gut. Immer nur aufs Können kommt es an. Daher der Name ‚Kunst‘. Mag einer noch so wenig ausführen — auch Michel Angelo hat ja gar vieles nur angedeutet — wenn er nur an einer Stelle zeigt, dass er was versteht, sei's an einer Hand, einem Fuss, einem Gelenk, einem Kopf. Die Rustica ist ja gewiss berechtigt.“

Das Motiv, das Rodin so oft beschäftigt hat, aus einem Block einen Kopf, eine Figur, eine Gruppe herauswachsen zu lassen, organisch mit dem rauh behauenen Material verbunden, nur zur Hälfte ausgeführt, oft in seltsamsten Stellungen, um so gewissermassen den Schaffensprozess des Künstlers anzudeuten, dem unter den Händen der Stein zu etwas Lebendigem wird — das Motiv, oder richtiger diese Art gefiel Begas.

„Ja, das kann man nur, wenn man das Material wirklich beherrscht, wenn einem die Technik nicht die geringste Schwierigkeit macht. Ich erinnere mich, einmal in Rom — es ist lange her — da habe ich auch einen Porträtkopf ohne Thonmodell so direkt aus dem Marmor herausgehauen. Wo mag er nur geblieben sein? Ich weiss es wirklich nicht mehr . . . Wer von den Jungen und Jüngsten versteht sich wohl heute dazu? Schwerlich jemand; weil sie es nicht können. Sie haben ja von der handwerkmassigen Technik kaum je eine Ahnung mehr. Sie sind ja nur Modelleure. Schnell will man schaffen, immer neues, und so wandert Modell auf Modell zum Steinmetz.“

„Ist nicht das allermeiste in der Siegesallee so entstanden?“

„Sehr vieles gewiss. Es giebt unter uns Bildhauern heute nur wenige richtige Marmorarbeiter. Mein Bruder Karl, der ist's noch; auch Uphues kann's und einige andere noch. Ich möchte glauben, sie sind zu zählen!“

„Ja, aber — wird denn das Meisseln, das Bosseln, das Schnitzen, Ciselieren in der Akademie nicht gelehrt?“

„In der Akademie? Jawohl! Nur auf Zeichnen und wieder Zeichnen und auf Modellieren wird man dort gedrillt. Ich brachte einmal im Senat die Sprache darauf. Ich betonte energisch die Notwendigkeit, die Kunstschüler im rein Handwerksmässigen zu unterrichten. Es ist doch ein ganz gewaltiger Unterschied zwischen dem Modellieren und dem Meisseln. Zwei ganz verschiedene Prinzipien: dort das des Auflegens, hier das des Abnehmens; dort die weiche Masse, wo sich immer wieder umformen, verbessern lässt, und hier — ein Centimeter, oft nur ein Millimeter zu viel fortgeschlagen oder gebosselt, und die Arbeit ist verdorben! Glauben Sie, dass ich mit dem Antrage durchdringen konnte, mir für das Meisteratelier einen richtigen Marmorarbeiter als Assistenten zur Seite zu stellen, um die Schüler zu unterrichten? Nein, auf keinen Fall! Ich habe mich masslos geärgert. Ich glaube, ich bin seitdem den Senatssitzungen überhaupt fern geblieben . . . Was soll aber denn bei so unzulänglichem Können herauskommen! . . . Uebrigens — habe ich mich nicht gerade hierüber mal in der ‚Gegenwart‘ ausgesprochen? Bei Gelegenheit einer Schrift des Wiener Professors Hellmer. Da brauche ich ja nichts weiter hinzuzufügen.“

Auf meine Frage, ob der Professor jetzt in seinem grossen Atelier viel Arbeit habe, meinte er: „Wären Sie einige Zeit früher gekommen, dann hätten Sie mehreres für das Bismarck-Denkmal vor dem Reichstagsgebäude sehen können; jetzt ist alles fort. Uebrigens ein paar Reliefs habe ich doch noch in Arbeit. Es ist freilich das meiste verhängt; nun — gehen wir trotzdem.“

Er sprang auf, stülpte einen schwarzen Schlapphut auf, rief einen Diener herbei, und durch den herbstlichen Garten schritten wir zum mächtigen Atelierbau.

Man kennt ihn aus vielen Reproduktionen, namentlich aus der Zeit, wo hier die Einzelheiten zum „National-Denkmal“ entstanden. Viel war jetzt in der That nicht zu sehen. Nur gleich beim Eingange fiel mir das Gipsmodell der charakteristischen Menzelbüste auf. Zwei Tafeln mit Gipsabgüssen von Reliefs, dann für den Sockel des Bismarckdenkmals, in ihrer Flachheit fast von rein malerischer Wirkung, die in schimmernder Bronze natürlich noch stärker sein wird: eine Siegesbotin in dahinrasendem antiken Wagen und die Apotheose Bismarcks mit Putten und Lorbeerzweigen. Eben in Arbeit ein anderes Relief: Ankunft der Siegesgöttin, der Thon noch ganz feucht, die Konturen der Figuren tief hineingekratzt; ebenso eine andere Tafel — eine Krähenhütte: die Eule sitzt auf Büchern und Emblemen der Wissenschaft; krächzend umkreisen sie hässliche Krähen, zum Teil nur erst angedeutet.

Der Professor schmunzelte: „Ich bin leidenschaftlicher Jäger. Da kam mir einmal der Gedanke — ich mache eine Krähenhütte, um den Parlamentarismus

zu symbolisieren: die Eule, das ist die Weisheit des Altreichskanzlers, unerschütterlich ruhig, und ringsum das Parteigekrächze. Neben den einzelnen Krähen sind Namen bekannter führender Parlamentarier eingeritzt. Das ist ein Einfall meiner Arbeiter; sie haben sich einen Ulk damit gemacht. Kommt natürlich alles fort.“

Wir wandten uns dem Modell der bekannten Gesamtanlage des Denkmals zwischen Reichstagsbau und Kroll zu.

„Ein herrlicher Platz! Er hat kaum seinesgleichen!“

„Schade nur, dass der hässliche Krollsche Bau gegenübersteht.“

„Nun, der ist ja von Bäumen verdeckt. Gott Lob!“

„Aber wie schön — stände dort das Nationaldenkmal,“ warf ich noch einmal dazwischen. „Hier käme es doch erst zur Geltung.“

„Ja, es ist da beim Schloss eingekleilt. Und dann das ‚rote Schloss‘ — wenn das wenigstens beseitigt werden könnte . . .“

Gern hätte ich, da wir nun einmal in der Nähe des Schlosses angelangt waren, den Schöpfer des National-Denkmal und des Brunnens gefragt, was er von dem Kaiserworte gegen „Zoologie und Allegorie“ denke. Aber den Professor, der keinen Ueberzieher umgenommen, fröstelte es in dem kühlen, hohen Raum und — „nur wenige Minuten kann Ihnen mein Vater gewähren,“ hatte Werner Begas gesagt, und aus den wenigen Minuten waren schon drei Viertelstunden geworden, und ich kenne sie auch, die Kunst der Liebenswürdigkeit, unterdrückte jene

Frage, sprach dem Professor, der mich so freundlich empfangen, meinen Dank aus und liess mich von ihm durch den Garten hinausgeleiten.

Und als ich nun fürbass schritt durch den stillen Tiergarten, da dachte ich: Merkwürdig — neulich, da war Direktor Werner mit allerlei in der Akademie unzufrieden; dann wetterte Liebermann gegen sie gewaltig los, und nun wieder beklagte Begas vieles an ihr. Drei Künstler, die ganz verschiedene Standpunkte einnehmen, und ihnen allen kann sie es nicht recht machen. Arme Akademie! . . .

v.

Bei Ludwig Knaus.

In der schmalen, stillen Hildebrandstrasse, zwischen der buntbewegten Tiergartenstrasse und der Königin Augustastrasse, der malerischsten, die das an malerischen Reizen so arme Berlin besitzt, liegt „entre cour et jardin“, das schöne Heim, das der deutsche Altmeister der heute so in Misskredit gekommenen Genremalerei sich erbaut hat.

Der arme Glasschleifer- und Optikersohn, der vor 71 Jahren in Wiesbaden das Licht der Welt erblickte, in der er später so viel Schönes sollte schauen und mit virtuosem Pinsel festhalten dürfen — er lebt in der Reichshauptstadt mitten im Viertel der Finanzgewaltigen und sonstigen ‚upper ten‘. Schon seit Jahren . . .

Aber Glück und Erfolg sind ihm nicht zu Kopfe gestiegen. Schlicht und bescheiden in seinem ganzen Wesen ist der alte Herr geblieben. Auf's lebenswürdigste auch empfängt er den neugierigen Schriftsteller, der seine Künstler-Silhouette gern den übrigen anreihen will . . . Draussen tost das Treiben der Vorbereitungen zu dem Christfest. Hier ahnt man nichts davon, von dem Hasten und Hetzen, dem Jagen und Eifern. Wohlige Ruhe, fast feierliche Stille herrscht hier — im Hafen des Glücks . . . Alles

von peinlicher Ordnung und Ebenmässigkeit, Hof und Garten und Haus; alles blitzblank und sauber in Ausstattung und Einrichtung. Ein Gemisch von bourgeois Behaglichkeit und künstlerischer Schönheitsfreude. Im Salon mit dem breiten Erkerfenster, auf dessen Balustrade die eine und andere schöne Vase steht, an den Wänden einige auserlesene Gemälde: „Th. von Kayzer“, „Franz Hals“, „Peter Rubens“, „Lukas Cranach“ sind einige von ihnen gezeichnet. Ich bin in ihre Betrachtung vertieft, namentlich in die eines wundervollen Mädchenkopfes von Hals, als aus dem Nebensalon eilige Schritte sich nähern, von der Thür auf den Altan her: der Hausherr war im Garten gewesen; von dort hatte der Diener ihn hineingebeten.

Und nun steht sie vor mir, die kleine gedrungene Gestalt mit dem allbekannten Kopf: das erst grau-melierte, ziemlich kurz gehaltene Kopfhaar, der gestutzte, auch nur leicht ergraute Bart, die blanken, kleinen, dunkeln Augen, die so lustig unter den aufwärts gestrichenen Brauen hervorblitzen. Man möchte diesen Kopf und die ganze so korrekt gekleidete Persönlichkeit für alles andere, als für die eines Künstlers halten, auch wenn man sich diesen schon längst nicht mehr mit wallender Mähne und Sammetpekesche denkt.

Die genussfrohe Behaglichkeit, die das ganze Anwesen zeigt, ist auch für des Hauses Gebieter bezeichnend. Und auch er trägt den Stempel des mit sich Fertigen, Abgeschlossenen; auch seine Kunst ist in dem stillen Hafen des ruhigen Glücks und kampfferner Beschaulichkeit gelandet. Längst schon. Ein beneidenswertes Dasein: über den Parteien ste-

hend, mit dem Bewusstsein, dass das eigene Lebenswerk Tausenden Freude und Genuss bereitet hat, neidlos anderen das führende Wort überlassend, am Neuen sich erfreuend und das Wort „jedes Ding hat seine Zeit“ nicht sich zum Schaden, sondern als Anerkennung deutend. Gewiss mit vollstem Recht. Und wenn man das nun diesem Gesichte abliest, dann überzeugt man sich auch davon, dass der Schein trügt und dass in dieser Persönlichkeit mit dem korrekten Anzuge und dem Bankier- oder Beamtenkopf ohne Zweifel eine Künstlerseele lebt.

Jetzt huscht ein Schatten über diese freundlichen, milden Züge. Wir hatten am Sonntag zusammenkommen sollen. Da starb so plötzlich Carl Becker und die Bestattung des Freundes und langjährigen akademischen Berufsgenossen war auf eben diesen Sonntag anberaumt worden. So hatte denn Knaus um meinen Besuch schon für den Sonnabend gebeten. Natürlich war gleich davon die Rede. Und da zog der Schatten über das freundliche Antlitz. Wenige Tage vorher erst war ja auch Knaus mit dabei gewesen, als es galt, den Achtzigjährigen zu feiern und zu ehren und jetzt war er beauftragt, eine auswärtige Akademie, deren Ehrenmitglieder sie beide waren, bei der Trauerfeier auf dem Matthäikirchhof zu vertreten.

„Es kam uns übrigens nicht überraschend,“ — bemerkte der Professor, als wir Platz genommen. „Schon längere Zeit war Becker leidend und an jenem ovationenreichen Dienstage merkte man deutlich, wie angegriffen er war.“

Wir sprachen ein wenig von des Verstorbenen Entwicklungsgang und wie er einst gegenüber der

Cornelius-Schule etwas Neues bedeutete, und wie dann später die deutsche Genremalerei noch wiederholt immer wieder neue Bahnen eingeschlagen habe und er, Knaus, selbst einer der Bahnbrecher gewesen. Ich meinte, dass er ja auch, vor mehr als 50 Jahren, dem Düsseldorfer Akademiedirektor Wilhelm von Schadow als ein böser „Secessionist“ gegolten hätte und auf der Akademie seines Bleibens nicht gewesen wäre.

„Ganz so schlimm war es nicht,“ erwiderte er lächelnd, „das ist denn doch vielfach übertrieben worden. Aber thatsächlich musste ich mich schon sehr bald selbständig zu machen suchen. Aus dem Kurhessischen holte ich mir die Motive, die ich dann in Düsseldorf verarbeitete. Und ich hatte Glück. So konnte ich nach ein paar Jahren schon nach Paris, Anfang der 50er Jahre.“

„Schlossen Sie sich dort an einen Meister an?“

„Nein, ich arbeitete selbständig auch dort. Auch dort hatte ich bald schon Glück . . .“

„Jawohl, der ‚Morgen nach einem Feste‘ trug Ihnen bereits 1853 eine goldene Medaille und das Kreuz der Ehrenlegion ein?“

Knaus nickte mit dem Kopfe und erging sich in Rückerinnerungen an seinen ersten Pariser Aufenthalt, der bekanntlich mehrere Jahre währte.

Er denkt gern, sehr gern an ihn zurück. Es war eine glückliche Zeit und eine interessante. Der Kreis deutscher Künstler, der sich dort zusammenfand, war gross und es waren bedeutende Leute. Die meisten von ihnen sind schon längst ins Grab gesunken, so Anselm von Feuerbach, Henneberg und andere, mit denen der junge Knaus in regem Verkehr stand. Und

dann die grossen Führer der französischen Kunst damals, Eugène Delacroix, Courbet, die Schule von Barbizon — Daubigny, Dupré, Rousseau, Jean François Millet etc. — Troyon, Rosa Bonheur, Meissonier — viele von ihnen hatte Knaus persönlich gekannt. Für Millet, dem er allerdings persönlich nicht näher getreten war, hatte er ein besonderes Interesse:

„Ich sehe ihn noch vor mir mit seinen langen Haaren und in der Bauerntracht. Wer von uns hätte ahnen können, was man einmal aus ihm machen würde, auf dem Kunstmarkt nämlich. ‚Das Abendläuten‘ — Sie kennen’s ja? — suchte damals ein Kunsthändler durchaus unterzubringen; endlich gelang es ihm: ganze 700 Francs erhielt er für das Gemälde, das einige Jahrzehnte später den achthundertfachen Preis erzielte!“

Knaus lächelte, als er dieses bekannte Erlebnis eines Bildes erzählte. Ich bemerkte, dass wohl auch er selbst, wie ja Menzel und andere deutsche Künstler desgleichen, sehr ehrenvolle gewaltige Preissteigerungen der eigenen Werke erlebt haben dürfte und teilte ihm einen Fall mit, der mir bekannt. Seine berühmte Charakterfigur „Ich kann warten“, die 1886 so ziemlich von der Staffelei aus an eine bedeutende, jetzt leider zersprengte Privatsammlung in St. Petersburg verkauft ward, wo der Meister übrigens, ebenso wie in Moskau, sehr viele Freunde zählt, hat bereits Anfang der 90er Jahre bei Wiederverkauf einen Preis von mehr als 15 000 Rubel erzielt — gegen 32 000 Mark! Der Professor schmunzelte. Er wusste übrigens nicht, wo das Bild geblieben sei und erwähnte, man habe ihm gesagt, es sei neulich in München aufgetaucht. Ich bezweifelte das. Das

Original dürfte das nicht sein: ein solches Bild könne doch nicht gut so in aller Stille wieder auf einem deutschen Kunstmarkt erscheinen.

„Nun“ — meinte er — „vielleicht war’s eine Kopie oder Nachahmung, jedenfalls soll es ‚L. Knaus‘ gezeichnet sein. Das ist schon manchem meiner Bilder passiert.“

Die Ruhe, mit der er diese Angelegenheit behandelte, als ob von einer ihn weiter gar nicht berührenden Fälschung oder sonstigen Nachahmung die Rede wäre und nicht von einem seiner Meisterwerke aus der langen Reihe der einzelnen Charakterfiguren, wie der „Starost“, der „Unzufriedene“, der „Invalid“ u. s. w. — erschien mir für ihn auch wieder sehr bezeichnend: was er einmal geschaffen, scheint für ihn seinen Reiz verloren zu haben und das spätere Geschick seines Werkes ist ihm gleichgültig.

Mit demselben Gleichmut erzählte er, welches Vermögen geradezu Goupil, dem er das Reproduktionsrecht ein für alle Male verkauft hatte, mit dem Girardetschen Stich nach dem wohl bekanntesten und populärsten aller seiner Gemälde, der in Amerika befindlichen „Goldenen Hochzeit“, erworben hatte, während der Preis, den er vom Verleger erhalten hatte, natürlich unvergleichlich viel geringer gewesen war. Und dabei fiel ihm ein, wie ihm jemand einmal von seinem Neffen erzählt hatte, der zu seiner Hochzeit von — sage und schreibe — sechs verschiedenen Seiten schön eingerahmt, diesen Girardetschen Stich zum Geschenk erhalten habe. Das Bild war das letzte, das er während seines ersten Pariser Aufenthaltes gemalt hatte, 1859 bekanntlich.

So kamen wir wieder auf Paris zu sprechen.

Auch Knaus weiss den ganzen Reiz dieser einzigartigen Stadt und ihre hohe kulturelle Bedeutung zu schätzen. Aber er zieht dabei das alte Paris, vor der Haussmannschen Bauperiode, demjenigen vor, das Napoleon III. hinterliess: es sei denn doch noch malerischer gewesen. Seine Erfahrungen dort waren, wie gesagt, immer sehr gute.

„Die Franzosen sind überhaupt immer allen Fremden gegenüber weit liebenswürdiger gesinnt, als man wohl annimmt. Ja, ja, das weiss ich. Hab's eben selbst erfahren. Aber — sehen Sie — nur muss dieser Fremde auch einen eigenen Charakter haben. Dass man sie so viel nachgeahmt hat und nachahmt — darüber lachen sie; das finden sie sogar abgeschmackt. Ich begreife das. Woher hatte ich in Paris gleich solch ein Glück? Weil ich eben was Neues, was Eigenes brachte. Nicht etwa die Technik oder die Beobachtung — nein, das deutsche Empfinden, das sie in meinen Bildern fanden, das war's, was sie anerkennen zu müssen glaubten. Auch Böcklin, auch Thoma haben dort Freunde gefunden, d. h. auch sie wurden als was Eigenartiges erkannt und darum geschätzt.“

Es lag nahe, nun die Frage aufzuwerfen, was der alte Meister von all' der neuen Kunstbewegung der letzten zwanzig Jahre halte. Er sprach durchaus seine Freude darüber aus; es habe eben „jedes Ding seine Zeit“. Mit allem könne er sich natürlich nicht einverstanden erklären, aber Eugen Bracht z. B. und seine ganze Schule, das sei doch was. Er stellt sie sehr hoch, vornehmlich vom koloristischen Standpunkt aus. Mit liebevollem Blick deutete er dabei auf ein Bild von Bracht, das über dem Sofa einen

Ehrenplatz hat: ein älteres Gemälde, feine Abendstimmung, alte, gekrümmte Birken ragen kahl vor dem rötlichen Horizont auf, der links in bräunlichem Strauchwerk sich verliert . . . Für die Symbolisten und Mystiker hat Knaus weniger übrig.

Die Lampe in der Hand, geleitete mich der Hausherr in ein kleines Kabinett neben dem Erker-Salon, in dem wir sassen. Auch dort die Wände voll Bilder, unter anderem namentlich zwei Andreas Achenbach, ein Aranda: „Beim Advokaten“, ein subtil ausgeführtes Bild, das auf der Grossen Berliner Kunstausstellung seiner Zeit viel bewundert worden, in einem Eckschrein eine kleine Sammlung von Porzellanwerken.

Die Wanderung ging weiter: im Gartensalon hängen einige Bildnissarbeiten von Knaus selbst. So konnte ich noch einmal das treffliche Bild sehen, in dem er seinen Vater und Schwiegervater bei einer Schachpartie mit einer Grazie der Vortragsweise, mit einer Feinheit der Charakteristik und Schärfe der Beobachtung verewigt hat, die auch bei einem Ludwig Knaus selbst schwerlich ihresgleichen finden. Gegenüber solch' einem Bilde versteht man erst ganz, wie wenig ihm die naturalistischen Impressionisten von heute ans Herz gewachsen sein mögen. Und doch — zwischen ihnen und ihm klafft ein minder tiefer Abgrund, als zwischen ihm und der Anschauungsweise der Sohn und Schadow einst in Düsseldorf, denen er als ein gefährlicher ketzerischer Neuerer galt. Und — das darf vor allem nicht vergessen werden — er war damals ein selbständiger Bahnbrecher; die heutigen „Bahnbrecher“ — nun, Knaus wies

ja erst unverkennbar auf ihre Quellen und Vorbilder hin

Als ich ihn so mitten in seinen vier Wänden neben mir hergehen sah, bei diesem und jenem Lieblingsbilde Halt machend, frisch, rüstig, guten Humors, da fragte ich ihn, warum er vor der Zeit aus dem akademischen Senat ausgeschieden sei, ob es Aergernis gegeben habe, oder was sonst. Er lachte auf und erwiderte:

„Nein, gewiss nicht. Sie haben mich nachgerade genug immer wieder gewählt. Fünfundzwanzig Jahre Senator — das genügt doch wohl! Nein; ich möchte ganz frei sein. Ich möchte noch viel reisen. Vieles habe ich ja noch nicht gesehen — Spanien, der Orient sind mir ganz fremd. Da kann man noch vieles sich holen. Und dann — sehen Sie, man muss doch auch jüngeren Kräften Platz machen!“

Wie er das so bescheiden und als etwas ganz Selbstverständliches sagte — wirklich, da musste man den alten Herrn so ordentlich lieb gewinnen. Wie viele denken so wie er, und haben dabei kein so bedeutendes Lebenswerk hinter sich, wie Ludwig Knaus? Ich glaube, nicht viele, wohl nur die allerwenigsten. Nur wer seine Bedeutung selbst abzuschätzen weiß, vermag so zu sprechen . . . „Ote-toi que je m'y mette“ stösst's und drängt's und schreit's draussen, ausserhalb dieses stillen Hafens des Glückes und des Friedens, den ich nun verliess, um wieder unterzutauchen in das Hasten und Hetzen und Jagen und Eifern auf des Lebens hoher See . . .

VI.

Bei Max Kruse.

Seit Jahren schon kenne ich ihn, den scheinbar so phlegmatischen, immer schweigsamen Künstler, der unter den Berliner Bildhauern eine der eigenartigsten Persönlichkeiten ist. Der grossen Masse des Publikums, der Berliner Gesellschaft, ja selbst engeren Kreisen von Kunstfreunden ist er ein Fremder. Er lebt eingesponnen in seiner Gedankenwelt nur seiner Kunst, aber sie ist reich, diese Gedankenwelt, und sie ist ernst — diese Kunst.

Selbst im Künstler-„Café“ und auch in seinem Heim draussen in Wilmersdorf taut er nur selten auf. Aber wenn er auch wenig spricht und dem gesellschaftlichen Leben der Reichshauptstadt, selbst dem der Künstlerkreise, fern bleibt und „in seiner Gedankenwelt eingesponnen“ lebt — die Aussenwelt besteht doch auch für ihn und spiegelt sich in seinem klaren, sinnenden Auge wieder, das alles aufmerksam verfolgt. Vielleicht haben Sie ihn doch 'mal in irgend einem Theater gesehen, bei einer „Première“ von „sensationell“ geistig - künstlerischer Bedeutung? Denn dafür hat er viel übrig, dem die Kunst als Grosse, Ganzes hoch steht und der in der Poesie und Musik nur Teile dieses Grossen und Ganzen erblickt.

Fühlt er sein Kunstempfinden verwandt diesem und jenem Dichtwerk, Musikwerk, dann ist er der erste, das Buch zur Hand zu nehmen, eine Erstaufführung mitzumachen. Vielleicht haben Sie ihn gesehen, den hohen, schlanken Mann mit dem dunkelblonden Christusbart und den tiefliegenden braunen Augen unter der hohen Stirn? Wenn er Ihnen aufgefallen ist, so aber wohl nur durch seine vornehme Ruhe und Abgeschlossenheit, durch die er sich von der Nervosität und Beweglichkeit anderer Premieren-Besucher allemal unterscheidet.

Vornehme Ruhe und Abgeschlossenheit zeichneten von jeher auch sein ganzes Kunstschaffen aus. Der Künstler, der bereits vor 20 Jahren als Achtundzwanzigjähriger seinen preisgekrönten „Siegesboten von Marathon“, den er nach Beendigung der in Stuttgart widerstrebenden Herzens als Architekt begonnenen, in Berlin nach Reinhold Begas' Rat und Fürsprache als Plastiker mit glühendem Eifer fortgesetzten Studien schuf, an die Nationalgalerie verkaufen konnte, der sich auf Ausstellungen in Berlin, München, Chicago, Antwerpen und jetzt in Paris kleine und grosse Medaillen geholt, der bei verschiedenen Weltausstellungen als Juror gewirkt hat — er drängte sich nie an die Oeffentlichkeit, an „Auftrags“-Behörden etc. heran, sondern ist von Anbeginn seine eigenen Wege gegangen, unbekümmert um akademische Routine und Traditionen, Regeln und Zwecke, unbekümmert auch um Anschauung, Urteil, Geschmack einflussreicher Künstler und Mäcene und der grossen Masse, stets nur bemüht, seinen eigenen Empfindungen und Ideen auf dem Boden der eigenen künstlerischen Auffassung

den künstlerisch richtigen und darum besten Ausdruck zu geben.

So ist's denn gekommen, dass das grosse Publikum von ihm unverzeihlich wenig weiss, dass — abgesehen von der Uhlandherme im Victoria-Park und von einer Wiederholung des „Siegesboten“ auf der westlichen Giebelfront des „Theaters des Westens“ — von dem Schöpfer der wundervollen Gruppe „Liebeswerbung“, die in kleineren Reproduktionen in Holz ihm jetzt in Paris die grosse goldene Medaille eintrug, des transparent-plastischen Veronica-Tüchleins mit dem Christuskopf, einer langen Reihe auch bei aller Stilisierung noch porträtähnlicher und immer durchgeistigter Büsten, wie solcher von Walther Leistikow, Gerhart Hauptmann, Gleichen-Russwurm, Nietzsche etc. — noch nirgends ein öffentliches Denkmal aufgestellt ist.

„Man mag mich oben nicht,“ sagte er mir einmal, „und wo sie eine Arbeit von mir wittern, da ziehen sie sich schleunigst zurück.“

Warum? . . . Vielleicht eben, weil er keine Zugeständnisse macht, vielleicht, weil er für die „oben“ zu viel „experimentiert“. — Was weiss ich, warum? Weiss er es doch selbst nicht. Er kennt nur die Tatsache und kann sie mit manch schnurrigem Histörchen belegen.

Ich sagte „experimentieren“, weil es manche so nennen mögen. In Wahrheit ist's was, was uns den Künstler besonders nahe bringt. Nicht bloss etwa Gedanke und Form im gewöhnlichen Sinne des Wortes beschäftigen ihn bei seinem Werk, und mehr vielleicht, als viele andere sehr „gefragte“ Künstler, sondern auch die sozusagen rein handwerksmässige Seite

und zwar unausgesetzt. So hat er denn auch die schöne, alte, deutsche bildnerische Holztechnik neu belebt; so hat er einen patentierten Apparat ersonnen, der die furchtbar langwierige Uebertragungsarbeit vom Modell auf den Stein, auf das Holz beträchtlich abkürzt, so erfand er endlich auch die Transparentplastik, die er zunächst bei Marmor angewandt hat, die aber natürlich bei jedem durchsichtigen und plastisch brauchbaren Material zur Verwendung kommen kann und die darin besteht, dass die Reliefbilder doppelseitig bearbeitet werden, eine negative und eine positive Seite aufweisen, wodurch die Platte bei drauffallendem Licht als gewöhnliches Reliefbild, bei durchscheinendem aber als Transparentbild wirken kann. Was für Wirkungen lassen sich auf diese Weise bei Kirchen, Kapellen, Grabmonumenten, Profanbauten erzielen . . .

Und diese Richtung auf das rein Technische und seine vollkommene Beherrschung — womit ja auch Reinhold Begas, wenigstens in der Theorie, durchaus übereinstimmt — sie war ihm von Anfang an eigen. Möglicherweise, weil er, den der praktisch gesinnte Vater überhaupt nur ungern den Künstlerberuf ergreifen liess, zuerst Architekt werden sollte. Der alte Herr glaubte wohl, und mit Recht, dass hier für hochfliegende Pläne nicht von vornherein viel Platz wäre und man mehr an die „Materie“ gebunden sei.

Wir redeten einmal mit Kruse von seiner ersten römischen Reise, die er hoffnungsvoll und schaffensfroh gleich nach dem Erfolg seines „Siegesboten“ unternahm.

„Ja,“ sagte er mit einem bedeutsamen Lächeln, „ich bin dort sehr bald recht klein geworden. Ich sah

ein, dass ich herzlich wenig konnte, und wie mangelhaft meine Ausbildung war. Einfach lächerlich! Für ein bestimmtes Material zu schaffen und nun gar, nicht wahr? für irgend eine grosse architektonische Anlage — das war mir noch ganz fremd. Materialbeherrschung musste ich mir vor allem aneignen. Und dann — ist's nicht erstaunlich, dass wir heute doch eigentlich noch immer mit denselben primitiven Mitteln arbeiten, wie einmal die alten Griechen?“

So hat sich bei Kruse seit 20 Jahren wie ein roter Faden durch sein gesamtes Kunstleben das lebhafteste Interesse für die verschiedenen Techniken und deren Entwicklung durchgezogen.

Das fiel mir jetzt ein, wo diese Frage wieder mehr in den Vordergrund zu treten beginnt und besonders nach meiner Unerredung neulich mit Reinhold Begas, in der, wie gesagt, dieses Thema auch berührt worden war.

Ich suchte ihn also auf. War er mir doch so wie so noch vieles schuldig geblieben in Erzählungen von seiner jüngsten grossen Reise nach Italien, Griechenland, Aegypten.

. . . Und so sassen wir denn wieder einmal in der eigenartigen, architektonisch so wuchtig und geschlossen wirkenden „Lietzenburg“, dem Wohnhause, das sich Max Kruses Bruder Oskar, der Maler, einst auf Wilmersdorfer Grund und Boden erbaut hatte, als eine stolze über Gärten und Wiesen schauende Warte, die jetzt durch die fieberhafte Bautätigkeit von einem Netz von Strassen und gewaltigen Häusermassen umringt und eingezwängt ist . . . In Kamin glimmte ein stilles Feuer. Die Lampe auf dem Sims warf unheimlich lebenspendende Reflexe

auf die Büste eines jungen Weibes daneben und liess rot erstrahlen ein Gartenmotiv, das Kruse jüngst bei Gleichen-Russwurm nach einem seiner Bilder kopiert hatte, und spiegelte sich in dem mächtigen friesischen Schrank, der dem Kamin gegenüber die halbe Wand ausfüllt.

— „Aegypten? Das hat mich ganz besonders interessiert. Ich möchte sagen, in der Kunst des alten Aegyptens erkenne ich das Prinzip der plastischen Kunst am klarsten. Dort giebt's zwischen Material und Kunstidee keinen Zwiespalt. Form und Idee und Material sind eines nur. Aber wie erklärt sich das? Nun eben, weil man vom Material ausging. Man muss mit ihm vertraut sein.“

Kruse machte eine Pause. Er hatte für seine Verhältnisse schon sehr lange geredet . . . Sinnend schaute er ins Kaminfeuer. Dann fuhr er fort.

„— Das wissen Sie ja auch alles. Was wir Bildhauer schaffen wollen oder können, das muss eben im Material selbst drinnen leben. Es muss aus ihm herauswachsen. Man kann doch nicht in Basalt, oder Granit, oder Marmor, und in Thon und Holz und Bronze dasselbe machen. Sehen Sie, der Stein z. B., da muss alles auf geschlossene Wirkung angelegt sein, Bronze lässt viel mehr feine Gliederung, Durchbrochenes zu. Daran muss man von vornherein denken.“

Mir fiel unwillkürlich ein Böcklinscher Ausspruch ein, der in den von Tschudi herausgegebenen Schickschen Aufzeichnungen über den nun toten Meister enthalten ist: „ich will kein Stück aus Stein oder Holz machen, sondern Kunst will ich machen.“ Scheinbar ist's gerade das Gegenteil von dem, was Kruse sagte, in Wahrheit aber ist's dasselbe. Will

man wirklich „Kunst machen“, so ist man an das Material gebunden. Und dann wird's was harmonisch-einheitlich Wirkendes. Der gleiche Gedanke ist bei Kruse, nur präziser gefasst . . . Aber ich unterbrach ihn nicht. ~

„— Es kommt noch was hinzu. Die Gesamtheit des gegebenen landschaftlichen Charakters bedingt die Entstehung des Kunstwerkes. Die ganze Architektur und, durch diese bedingt, will ich mal sagen, die Skulptur in Griechenland erklären sich so. Auf diese Hügel-silhouetten passen mit ihren Linien gerade diese und keine anderen Bauten. Wundervoll, wie da alles auch in den Proportionen zu einander passt . . . Doch davon überzeugt man sich nur an Ort und Stelle . . . Auch die gelbrote Farbe, die der griechische Marmor allmählich im Freien annimmt, passt im Tone gerade in diese Landschaft hinein. Wir finden ja denselben Stil in Sicilien. Aber das ist dort ganz was anderes: es fällt alles auseinander; zu dieser Landschaft, meine ich, passt dieser Stil gar nicht.“

„Und Aegypten?“

„— Aegypten? Auch dort trifft's zu. Warum diese übergrossen Bauten und Standbilder? Denken Sie doch nur an die gewaltigen Raumverhältnisse der Wüstenfläche. Darum wird alles über die gewöhnlichen Grössenverhältnisse hinausgetrieben. Die architektonischen Formen sind überwältigend. Dem entspricht auch die Plastik. Ich meine dem Charakter dieser Architektur. Da wächst alles aus dem Stein heraus. Bei diesen ernsten, herben Formen bleibt auch in der Plastik die Fläche des Steins gewahrt, die Architektur, will ich mal sagen, das statische Moment auch in dem Bildwerke. Man sehe sich nur im

Museum von Gizeh, in den Königsgräbern bei Sak-hara um. Da kann die moderne Kunst was lernen . . . Ueberhaupt die ganze Kunst der alten Welt — ich meine, weil sie vom Material ausging, ist ihre Wirkung so gewaltig. Denken Sie an die Nasenrücken der griechischen Statuen: der Marmor, der dortige Marmor bedingte ihre Breite; in Bronze natürlich kann man das ganz anders machen. Dazu kommt andererseits die Transparenz des Marmors. Und nun erst so hartes Material wie Basalt oder der Rosengranit . . .“

Hier kamen wir natürlich auf seinen Apparat zu sprechen, dessen Verwendung im Grossen gesichert erscheint. Er soll eben ermöglichen, auch das härteste und sprödeste Material zu bearbeiten, zwar so, dass der Geist des Kunstwerkes durchaus gewahrt bleibt.

„— Bei der Uebersetzung des Modells ins wirkliche Material bin ich durch den Charakter dieses immer und ewig gebunden. Ob ich will oder nicht will — die Ausführung wird durch dieses beeinflusst. So aber, mit diesen Instrumenten kann ich jedes Material überwinden; sie ermöglichen einem, sozusagen, eine zeichnerische Führung; ich fahre über das Modell hin und dort entsteht die genaueste Wiederholung . . . Aber natürlich muss das Modell in Anlehnung an das betreffende Material hergestellt sein. Gott, nicht wahr? unsere heutigen Künstler — denken die jemals ernstlich an das künftige Material? Keine Spur. Das liegt aber daran, weil der ganze Unterricht falsch ist.“

Ich warf dazwischen, dass er sich hierin mit Be-gas eines wissen könne.

„Oh,“ sagte er lebhaft, „ich gehe noch viel wei-

ter. In den Antiken-Museen, wo wir auch Modelle sehen, ist vom Punktieren gar nichts zu entdecken. Nein, ich meine, dass dem Schüler der Block, der Holzklotz direkt in die Hand zu geben ist. Da meißle und schnitze er nach dem lebenden Modell, oder auch nach einer Thonskizze — denn auch die Uebung des Gedächtnisses ist sehr wichtig — das heraus, was er schaffen will. Und so kann man es lernen, immer für das Material zu denken, in dem das Kunstwerk entstehen soll. Das bleibt für mich immer die Hauptsache. Man stelle sich nur eine griechische Marmorfigur in Basalt vor, oder umgekehrt!“

„Also vor allem genaue Kenntniss des Materials und Beherrschung der entsprechenden Technik?“

„— Gewiss. Und da heisst's nicht bei Marmor, Holz etc. schlechtweg, ich meine im allgemeinen stehen bleiben. Oh nein! Nehmen Sie z. B. den Marmor — wie verschieden beschaffen ist schon dieses Material allein . . . Und dann kommen die Reisestipendien. Das denke ich mir auch ganz anders, als heute, wo die Stipendiaten einfach losgelassen werden. Die jungen Bildhauer müssten unter kundiger Führung zu Schiff, das man ihnen zur Verfügung stellt — Sie lächeln? ja, wer das thun soll, das weiss ich freilich noch nicht — der Staat würde es sicher nicht thun! Sie müssten also zu Schiff ins Mittelmeer und dort in Griechenland, Aegypten etc. die Museen besuchen und studieren — immer zu jenem Zweck — und die Marmorbrüche und sonstigen Steinbrüche überall, das Material studieren und was an Ort und Stelle aus ihm gemacht wird. Vielleicht thun das die Gesellschaften, denen die Brüche gehören. Es läge doch in ihrem Interesse. Meinen Sie nicht? Solche

Männer, wie Graf Schack — oh, wie wären sie jetzt nötig! Aber wo sind sie?“

Das ist auch „Zukunftsmusik“. Berechtigt sind diese Ideen, sind diese Wünsche — wer kann's bezweifeln, der die Entwicklung unserer heutigen plastischen Kunst aufmerksamen Auges und warmen Herzens verfolgt. Aber wenn sich nur zehn Künstler zusammenfänden, die Kruses Ansicht teilen — wer weiss, die Reform ergreift doch früher Platz, als man heute glaubt . . . Immerhin leitete ich ihn aus der Zukunft zur Gegenwart über mit der Frage nach dem, was er jetzt mache. Er holte aus einer Mappe ein paar Photographien hervor: nach Modellen zu einer „Salome“, in Stein gedacht, und zu überlebensgrossen Ringern, einer Bronzegruppe.

Die Salome, die auf einem Steinblock sitzt, den nackten Oberkörper kerzengerade gerichtet, mit den herabfallenden Armen den Rand des kantigen Blocks berührend, einen seltsam bannenden Schmerzenszug in dem strengen, von aufgelöstem Haar umrahmten Antlitz, das Johannishaupt im Schosse — sie wirkte auf mich ganz „ägyptisch“. Ich sprach das aus.

„Da sind Sie aber schief gewickelt,“ lachte er auf, „das habe ich noch in Italien gemacht. Aber das Princip ist doch das gleiche. Und doch ist's ganz individuell, und auch ganz aus unserem Zeitgeist herausgeboren. Es ist herausgewachsen aus jener Sehnsucht, der wir bei Nietzsche begegnen und in — in anderer Ausdrucksform auch beim Maeterlinck, jener Sehnsucht — wie soll ich sagen? — man möchte künstlerisch das grosse Fragezeichen ausdrücken, das kommt, wenn wir mit der Wissenschaft zu Ende sind. Die letzte grosse Gottidee, die in dem einzel-

nen Menschen in tausendfacher Gestalt lebt und Fleisch wird — die durch die Kunst den anderen zu erschliessen — das ist's. So ist diese „Salome“ aufzufassen . . . Sie sehen, trotz meiner Schwärmerei für das Antike und nun gar noch für das ägyptische Antike, bin ich doch ganz und gar modern. Jeder von uns ist ein Kind seiner Zeit. Ich meine nur auch, dass, was ich Ihnen da erzählt habe und was Sie wohl in viel glatterer Form wiedergeben werden, als ich hier gesprochen habe, jeder ernst denkende Bildhauer 'mal durchgearbeitet haben muss, nicht bloss theoretisch, sondern auch praktisch. Ich glaube, das allgemeine Bedürfnis ist hierfür heute schon vorhanden, wenn auch nur unerkant. Dieser Empfindung muss der Künstler entgegenkommen im Geiste seiner Zeit. Und darum, wissen Sie, erzählen Sie nur nicht zu viel von meiner Bewunderung der ägyptischen Bildnerei, sonst sagen die Leute am Ende noch: ‚Nanu, will denn der Kruse jetzt gar noch all' die alten Sachen wieder bringen?‘ . . .“

Natürlich versprach ich es ihm. . .

VII.

Bei Franz Skarbina.

„Königin Augusta-Strasse 41“ . . . Ich steige aus der Droschke. An einem feuchtglänzenden Spätnachmittag an der Scheide von Herbst und Winter. Der Asphalt des Strassendamms spiegelt die Laternen mit ihrem gelbgrün flimmernden Licht wieder und im Landwehrkanal spiegeln sich die hohen mächtigen kahlen Rüstern und Linden; im dunklen Wasser glitzerts von allerlei Reflexen und über den Damm schreitet eine junge, elegante Dame mit zierlich gerafftem Röckchen und bleibt dann einen Augenblick unschlüssig und ängstlich stehen: von zwei verschiedenen Seiten rollen geschlossene Wagen heran, mit glänzenden Laternen und schimmerndem Spiegelglas in den Thüren. Links aber, da taucht im Dunst die Potsdamer Brücke auf, über die zwischen den hochragenden monumentalen Laternensäulen in bläulichem Glühlichtschein unaufhaltsam Wagen auf Wagen der elektrischen Trambahn, mit ihren in allen Farben, vom tiefsten Blau bis zum glühendsten Rot und glänzendsten Weiss blinkenden Laternenaugen, durch das Strassengewühl hin- und hersausen.

Mein Blick umfasst das malerische Bild noch einmal und „ein echter Skarbina!“ denke ich, ehe ich durch den breiten Thorweg mit seinen Treppenauf-

gängen rechts und links, und über den Hof mit der bronzenen Brunnenfigur in der Mitte zum Quergebäude schreite, in dem der Professor nun schon länger als ein Dutzend Jahre haust und schafft.

„Ein echter Skarbina!“ Doch lange nicht der ganze Skarbina. Und nicht einmal „d e r echte Skarbina“. Denn vielseitig, ungeheuer vielseitig ist sein künstlerisches Auffassungsvermögen und sein künstlerischer Schaffenstrieb. Aber doch — doch bildete die Vorliebe für das koloristische Raffinement — möchte ich sagen — und die herzlichste Freude an seinen Erscheinungsformen von jeher einen hervorstechenden Zug in seiner Kunst.

Wir kamen gleich darauf zu sprechen, als ich ihm in seinem schönen, grossen Atelier gegenüber sass. Nebenan hat er ein kleineres. Da ist er der Lehrer, inmitten einer grossen Schar, namentlich von Kunstschülerinnen. Hier, im grossen, der Hausherr, der seinen Gästen die „honneurs“ macht. Und es ist ein sehr stimmungsvoller Aufenthaltsort, dieses grosse Atelier mit den vielen kleinen und grossen Staffeleien mit Studien und halbfertigen Bildern, in Oelfarben und Aquarell, in Röteln und Pastell und schwarzer Kreide, wie sie auch an den Wänden herumhängen, auf dem Fussboden vor grossen geschnitzten Schränken aufgerichtet stehen, in Mappen und Kästen und auf schlichten Tischen und in kostbaren Truhen liegen. Hier und da ein schöner, alter Stoff aus dem Orient oder aus der Zeit der Renaissance, als Decke über eine Bank geworfen hier, und dort als Vorhang vor einer Thür. Auf einem gewaltigen Schrein eine Sammlung köstlich blinkender Kupferkannen und Schalen und alte wertvolle Porzellankrüge;

gleich bei der Eingangsthür eine Sammlung von Totenmasken und japanischen Larven, grotesk in Farbe und Form, schönes altes Gewaffen und Rüstzeug, und auch sonst hier und da „Raritäten“ und „Antiquitäten“. Ein reizvolles bric-à-brac; aber keine Schaustellung — ein Bedürfnis. Und in der Ecke ein lauschiger Plauderwinkel mit dem Blick über das ganze Atelier hin . . .

Da sass ich nun gegenüber dem schlanken Fünfziger mit dem frischen, schmalen Gesicht von unverkennbar südslavischem Typus und dem Wesen eines eleganten Parisers, der so fliegend und ruhig zu plaudern versteht und dem das Temperament dabei doch in allen Fibern zuckt. Ein vollendeter Weltmann und ein Künstler mit jeder Faser, der einstige Goldschmiedssohn aus der Friedrichstadt, der heutige vielumworbene Habitué der Gesellschaft von „Berlin W.“

Ein köstlicher Bordeaux glühte in unseren Gläsern, weich und mild wie die Redeweise und die Bewegungen des Hausherrn . . .

Ich hatte ihm von dem Bilde auf der Strasse unten vorgeschwärmt und geäussert, ich begriffe, dass er gerade an dieser Stelle Berlins sein Heim sich eingerichtet, nachdem er Mitte der achtziger Jahre längere Zeit in Paris gelebt hatte. Ist's doch eine von den wenigen malerischen Strassen in unserer Reichshauptstadt.

„— Ach ja . . . Aber, wissen Sie, die Vorliebe für solche Strassenbilder und für alles Farbige in Licht und Reflexen hatte ich schon als Knabe. Mein aus Agram eingewanderter Vater hatte eine grosse Goldschmiedewerkstatt in der Mittelstrasse. Ich erinnere

mich noch heute immer wieder gern daran, mit welcher Freude ich sie betrat. Namentlich abends. Da sassen an den ausgeschnittenen Tischen die Arbeiter; die Lampen mit den Wasserkugeln davor oder den grünen Kuppeln, die glitzernden Modelle und Steine auf den Tischen — das gab wundervolle Effekte in dem übrigen Halbdunkel des Saales . . . Seltsame Reflexe und hellbeleuchtete Köpfe und scharfumrisene Profile . . . Und auch draussen trieb ich mich gern herum, am Kupfergraben, wo's ja noch heute manch malerische Silhouette und alten Hof giebt. Und dann das Kastanienwäldchen und die „Neue Wache“. Für Soldaten schwärmte ich schon damals, abends — der Zapfenstreich — es war eine Wonne. Es ist erstaunlich, wie mich alles Militärische anzog. Ich verstand noch kaum den Stift richtig zu halten, als ich schon sie zu zeichnen begann. Und ich bin die Freude daran bis heute nicht los geworden.“

„— Wohl um des Farbigen, Malerischen willen?“

„— Das möchte ich auch glauben . . . Und dann machte Menzel einen tiefen Eindruck auf mich. Als ich, als Fünfzehnjähriger, im „Kupferstichkabinett“ sein Werk, die „Armee Friedrich des Grossen“, kennen lernte, da hab' ich geradezu die Nacht davon geträumt. Ich kopierte auch viel daraus. Ich besitze es auch, bunt und auch in Schwarzdruck, eine ganz besondere Seltenheit.“

Er stand auf und holte den Band „Kavallerie“ herbei und wir vertieften uns eine Zeitlang in diese Summe von Beobachtung, Fleiss und Können . . .

„— Nicht wahr — Sie erzählten mir früher einmal, dass Ihr Vater Sie von vornherein gewähren liess?“

„— Gewiss. Er förderte mich sogar, so gut und

so viel er konnte. Früh schon hatte ich Zeichenunterricht. Beim Modelleur Bosshart. Das machte mir nun weniger Spass. Dieses Zeichnen nach Vorlagen in Röteldruck und Gips — grässlich! Diese grossen schraffierten nach oben blickenden Augen mit den Stachelwimpern, und diese „klassischen“ Nasen und Ohren aus Gips! Ich sass lange davor, ohne was thun zu können und bohrte mit dem Bleistift Löcher in das Radiergummi . . . Aber ich erholte mich dann bei dem, was ich draussen sah, und bei der „Armee Friedrich des Grossen“, und bei dem Kuglerschen Friedrichswerk, der Freude stiller Stunden.“

„— Also schon damals „Secessionist?“

„— Ja, kann man denn anders?“

Wir kamen auf den Umschwung, der sich heute im Zeichenunterricht vollzieht, zu sprechen. Es versteht sich von selbst, dass Skarbina ganz auf dem Boden der Reformen steht: möglichst frühes Beginnen mit dem Zeichnen, nicht aber mit dem Zeichenunterricht. Nur immer selbständig und immer nach der Natur und auch gleich mit Pinsel und Farbe.

Wir sprachen von der Ausstellung „Kunst im Leben des Kindes“ in Berlin und von den erfreulichen Ergebnissen des Dresdner Kunsterziehungstages und von den Bestrebungen einiger Verleger, in diesem Sinne zu arbeiten. Er sprang auf und holte eine grosse Rolle herbei. — „Sehen Sie, das gehört auch hierher. Das machte ich im Auftrage von Voigtländer in Leipzig. Sie wissen, für seine Ausgaben von Wandschmuck für Schule und Haus.“

Ein prächtiges Blatt. In der Reichsdruckerei gedruckt. Hier nur erst ein schwarzer Abzug. Aber das Bild wird bunt: Das königliche Schloss zu Ber-

lin mit hellerleuchteten Fenstern in später Nachmittagsstunde des 18. Januar 1901, des Tages der Zweihundertjahrfeier des preussischen Königtums. Eine weiche, feintönige Winterdämmerung; aus dem Thor zwischen den Klodtschen Pferdegruppen marschiert eine Kompagnie des 1. Garderegiments z. F. mit den historischen Blechmützen im Paradeschritt heraus.

So kamen wir ins Sehen und Beschauen der Bilder und Mappen hinein. Auch die Skizzen der grossen Gemälde für das neue Rathaus in Dessau waren zu sehen: „Rückkehr des Fürsten Leopold nach der Schlacht von Turin“ und die „Enthüllung des Anhaltiner Denkmals“. Dieses erst im Entstehen begriffen; nur die vielen Porträtstudien sind schon fertig. Natürlich lauter Dessauer Honoratioren aus der Mitte der 60er Jahre. Eine Repräsentationsmalerei, aber im Entwurf geschickt bewältigt. Dazwischen eine Schildwache im fridericianischen Potsdam. „Car on revient toujours à ses premiers amours!“ meinte der Professor.

— „Ja, das sehe ich auch hier“ — erwiderte ich und deutete auf ein ganz frisches Bild. Auch ein Strassenbild in abendlicher Beleuchtung. Vor dem Schaufenster eines Spielwarenladens eine buntscheckige Kinderschar, die der Puppenausstellung hinter dem Spiegelglase zujauchzt. Und von diesem farbenfunkelnden und lichtgoldtönigen Hintergrund sich abhebend, die lebensgrosse Gestalt einer jungen Frau in tiefer Trauerkleidung mit schmerzerstarrten Zügen im bleichen Gesicht. Hat wohl jüngst auch so ein süßes, blondes Ding; wie die Kleinen hinter ihr, in die Erde versenken müssen?

„— Aber Sie fassen das doch nicht am Ende ‚anekdotisch‘ auf?“

„— Wie sollte ich! Ich kenne Sie doch. Hätte ich sonst gemeint, dass es auch hier heissen könnte: *car on revient toujours à ses premiers amours*? Wissen Sie nicht — an welches Bild ich denke? Ich meine den „Allerseelentag“, den Sie vor ein paar Jahren auf der „Grossen Berliner“ ausgestellt hatten.“

Der Professor schmunzelte, wie zustimmend. — In der That: nicht etwa die Figur der trauernden Witwe und des kleinen Mädchens am blumengeschmückten Grabe im Vordergrund als solche machen jenes Bild. Das thut der Gegensatz zwischen dem warmen rötlichen Schimmer der Kerzen auf allen Gräbern und dem fahlen Licht des spätherbstlichen Nachmittags, thut das Zusammenwirken des Schwarz der Kleider der verschiedenen Gruppen von Trauernden an Hügeln, das Weiss der Marmorkreuze und Monumente mit den Reflexen der Kerzenflammen, des Grün der Gräber, des Graublau der alles umspielenden Lufttöne. So auch hier wieder ganz ähnliche Gegensätze. Variationen zu demselben Motiv.

„— Ja. Und ich will Ihnen erzählen, wie ich dazu kam. Die junge Dame ist die Tochter eines Mannes, der mir oft Modell gestanden hat. Nun war er tot. Sie kam mir das zu sagen und nahm Abschied, um in die Fremde zu ziehen. Wie sie da so vor mir stand, mit diesem starren Schmerzenszug im Gesicht, bat ich sie, sie so malen zu dürfen. Widerstrebend liess sie es zu. Später aber, da empfand ich — nun — das Bedürfnis nach einem malerischen Gegensatz zu

diesem vielen Schwarz und Schmerz. Und so entstand dieses Bild.“

So mag die Entstehung manchen Bildes hier ihre ganz eigene Geschichte haben.

Und wir blätterten und schauten weiter und man erlebt dabei manche Ueberraschung.

„— Aber, Herr Professor, giebt's denn irgend etwas, was Sie nicht anzieht, nicht zum Malen reizt?“

Skarbina lächelte fein: — „Nichts Wirkliches könnte mich nicht reizen, wenn es von intimer malerischer Wirkung ist. Nur das Erklügelte, das Anekdotische liegt mir fern. Jetzt wenigstens. Seit Jahren schon. Was mitunter so sich ausnehmen mag — ich bin dabei doch von irgend einem malerischen Effekt ausgegangen und er war für mich die Hauptsache . . . Sie wissen doch, dass man mich einst den „Leichenmaler“ nannte. Ein böses Wort. Jenes Bild eines im Leichengewölbe Erwachenden hatte es mir eingebracht . . . Das Grotteske hat immer viel Reiz für mich gehabt — sehen Sie nur die japanischen Masken — nach der grausigen Seite hin, wie nach der komischen. Aber auch bei jenem „Erwachen“ hat mich doch wohl vor allem der malerische Effekt der Leichen in dem halbdunklen Gewölbe angezogen, wie dort das trübe Tageslicht durch die Kellerfenster über sie hinuscht . . . Und später die Grabgewölbemotive aus der Garnisonkirche, zu der Sie erst die Studien sahen — ich möchte sagen, sie bedeuten nur eine malerische Verkörperung des historischen Interesses am Staube der Vergangenheit . . .“

Wir sassen jetzt im anheimelnden kleinen Kabinett hinter dem Atelier. Während der Professor sprach, fiel mein Blick auf ein Gemälde über dem

Sofa. Ich kannte es von früher her und ich wusste, dass es eines seiner Lieblingsbilder ist. „Sonnenuntergang“ heisst es. Ein grosses Gemach aus der Empirezeit. Auf einem Stuhl links ein junges Mädchen, zusammengebrochen, schluchzend; ihre Liebessonne scheidet aus dem Leben mit dem jungen Manne, der da so still und befangen durch die Thür entschwindet. Aber nicht in diesem Vorgang liegt der Reiz des Gemäldes, sondern durchaus in dem rein Malerischen des Spiels der abendlichen Sonnenstrahlen auf der Hinterwand, in der strengsten Stiltreue der Ausstattung des Gemaches und im Zusammenklang der Farben.

„— Jawohl — Sie sehen dieses Bild an. Es ist schon über 15 Jahre alt und ich liebe es sehr. Aber Sie können sich wohl denken, nicht wegen der Liebestragödie.“

Allerdings giebt's aus der ersten Hälfte der Thätigkeit Skarbinas manch anekdotisches Bild. Zum Beispiel die „Antrittsvisite“, oder die „Invaliden vor dem Schaufenster“, oder der „Portier“. Sie liegen vor seiner Brüsseler und Pariser Zeit. Er hat sich später immer mehr und mehr davon losgemacht. Das ist um so anerkennenswerter, als er ja bekanntermassen ein vorzüglicher Illustrator ist, was ihn leicht dazu verführen könnte, auch in der Malerei stets nach „Handlung“, nach einem „Vorgang“ sich umzusehen, als nach einem Mittelpunkt für das Bild. Begegnen wir heute etwas dem Aehnlichen, so ist's eben bloss Staffage oder dient einem speciellen rein malerischen Zweck. In dieser Beziehung war der längere Aufenthalt, den der Künstler Mitte der achtziger Jahre in Belgien und namentlich in Paris nahm, wohin er seit-

dem gar oft zurückgekehrt ist, entschieden ausschlaggebend. Mit Max Liebermann war er der Hauptvermittler dortiger künstlerischer Empfindungsweise und Ausdrucksart nach seiner Heimat hin, wie sie ja auch beide sich an die Spitze der modernen Bewegung in Norddeutschland stellten und u. a. zu den Begründern des Klubs der „XI“ gehörten, des Vorläufers der heutigen Berliner „Secession“.

Und es ist geradezu erstaunlich, wenn man sieht, wie derselbe Künstler, der so minutiös soldatische und andere Typen aus den Zeiten des Grossen Kurfürsten und dem fridericianischen Zeitalter wiederzugeben weiss, fast mit Menzelscher Schärfe — ebenso auch die entzückendsten Effekte künstlicher Beleuchtung im vornehmen Salon, im chicen Damenboudoir, im lichtstrahlenden Theaterfoyer, und dann wieder auf dämmernder oder nächtlicher, menschenbelebter Strasse mit ihren hundertfachen Reflexen auf feuchtem Asphalt, in Spiegelscheiben und glänzenden Ladenschildern festzuhalten weiss, oder wie er die geheimen Reize altersgrauer Höfe und Thorwege mittelalterlicher Kirchen und Marktplätze wiedergibt. Gerade seine meisterliche Aquarell- und Pastelltechnik eignet sich besonders zur Wiedergabe solcher farbenspieliger, unendlich nuancenreicher Motive.

Und in dem sprühenden Leben ringsum entgeht dem Blicke Skarbinas nichts, mag er nun auf dem flachen Lande und an der Meeresküste unter einfachen schlichten Menschen leben, oder sich im Gewühl und der Unrast grossstädtischen Treibens befinden. Er kennt den Menschen, den einzelnen ebensogut, wie die Seele der Masse, und die Poesie be-

schaulicher Einsamkeit, wie den prickelnden Reiz nervöspulsierenden Lebens der Millionenstädte.

Er weiss das Froufrou und den Farbenduft der Mondänen ebenso überzeugend zu geben, wie den Erdgeruch des Feldbauern und das Wetterfeste des Schiffers — er ist überall zu Hause: im fashionablen Seebade und in der ärmlichen Fischerhütte, auf dem Fischmarkt einer belgischen Seestadt und in dem schlafbefangenen Gässchen eines elsässischen Landstädtchens, in einem tiroler Kirchdorfe, wie auf dem Pariser Boulevard, auf dämmernder Ackerflur, wie auf der Tribüne des Turfplatzes.

Dass nicht immer alles gleich tief erfasst ist, dass der Maler mitunter am rein Aeusserlichen haften bleibt, und das Ganze auf einen einzelnen bestimmten Effekt hinausarbeitet, dem er die Inspiration verdankt wie er das erst selbst betonte, wer will ihm bei seiner temperamentvollen — man möchte sagen — mitunter nervösen Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit daraus einen Vorwurf machen? Er erscheint mir überflüssig, wie auch der, dass er „undeutsch“ geworden, dass er ganz im „Pariserischen“ aufgegangen sei. Gewiss bildete Skarbina in dieser Beziehung schon lange eine sehr hervorstechende Erscheinung unter den deutschen Künstlern. Er stellte sich schon früh auf den Standpunkt des „l'art pour l'art“. Aber „undeutsch?“ Als ob beim Franzosen nicht auch Innerlichkeitsstimmung zu finden ist. Das einmal. Und dann: ich möchte nur an zwei Abendstimmungsbilder aus den letzten Jahren erinnern, von mehreren, die mir bekannt sind. „Der Schnitter“ heisst das eine. Ein sehr grosses Gemälde, dessen grössten Teil ein abendschattiger Acker füllt. Darüber hastet ein

Schnitter mit der Sense dem am Rande in einer kleinen Thalmulde liegenden Dorfe in rotem Abend-schein zu. Das Motiv ist nicht übermässig neu. Deutsche Maler haben es oft genug gebracht und gerade auch bei den Künstlern der Schule von Barbizon ist solche Abendstimmung auf weiter Flur mit einem einzelnen Feldarbeiter einer der beliebtesten Vorwürfe. Der Wert des Bildes liegt daher hauptsächlich in der Vertiefung der landschaftlichen Stimmung. Aber weit tiefer noch ist die Empfindung in dem andern Bilde „Abend im Dorfe“ (Motiv aus Dachau). Eine tiefe Friedenstimmung weht aus dem schlichten Gemälde. An einem stillen, schwermütig stimmenden Weiher liegen mit ihrer Rückseite stille Häuser in silbergrauer Dämmerung; hier und da in einem der Fensterchen ein rötlicher Lichtschein; am opalfarbenen Himmel, den das Wasser widerspiegelt, wie auch die Häuser mit ihren hellen Wänden und dunkeln Dächern, die blasse Mondsichel. Das ist alles. Aber die Wirkung ist zwingend . . .

Und der Künstler, der dieses in seiner Ruhe und Einfachheit so starke Bild malte, ist derselbe, der uns das farbenschillernde Gewühl abends auf der Potsdamer Strasse oder dem Boulevard des Italiens mit prickelndem Esprit zu schildern weiss.

Wann werden wir uns des „Rubrizierens“ und „Klassifizierens“ entwöhnen und den Künstler schlechtweg nehmen als den, wie er sich giebt? — „Wer kann sagen, warum wir etwas gerade so machen und nicht anders?“ — meinte der Professor, als wir diese Dinge und Fragen zuletzt streiften. Und es huschte fast wie etwas Müdes über seine Züge . . .

VIII.

Bei Melchior Lechter.

Das wirkte damals, im November 1896, wie eine grosse „Sensation“, die erste Ausstellung eines bis dahin gänzlich unbekanntem Malers bei Gurlitt. Vielleicht nur ein Dutzend Kunstfreunde und Kunstgewerber kannten den Namen „Melchior Lechter“. Nun war er mit einem Schlage in aller Leute Mund, und vor allem drängten sich die in den Salon der Leipziger Strasse, die in „Kunstverständnis“ zu machen für eine unerlässliche Pflicht jedes Mitgliedes der „guten Gesellschaft“ halten. Und vielleicht — je weniger sie von seiner Kunst verstanden, desto lauter priesen sie ihn. Aber um so schwerer fiel ihnen auch die unerlässliche „Registrierung“ und „Klassifizierung“ der so plötzlich am Berliner Kunsthorizont aufgetauchten Erscheinung: „Symbolist“, „Neu-idealist“, „Mystiker“ u. s. w. schwirrte es hin und her. Man einigte sich, glaube ich, zuletzt auf „grosser Stilist“ und das sagte noch am meisten, im Geiste des Buffonschen „Le style c'est l'homme“.

Denn als eine höchst interessante Persönlichkeit stellte sich der Künstler dar in seinen mehr als siebenzig Oel- und Pastellbildern, Kartons für Glasmalereien und ausgeführten Verzierungen, Entwürfen für Gobelins, Buchschmuck, Büchereizeichen u. s. w. Als

eine Persönlichkeit von ausgeprägtester Individualität, was in unserer Zeit der Verflauung und des Verwischtheits an und für sich schon ein seltener Vorzug ist. Und dazu noch diese Individualität von ausserordentlichem Reiz. Freilich — wie das Klassifizieren, so liegt unserem „Kunstpublikum“ auch die Aehnlichkeitsjägerei im Blut. Ein Beweis dafür, wie wenig man auf Individualitäten stösst. Man suchte also natürlich nach Vorbildern: Böcklin und Klinger, Walter Crane und die Präraphaeliten, Puvis de Chavannes und die modernen Byzantinisten — was weiss ich, wer sonst noch alles als „Vorbild“ entdeckt wurde. Und es stimmte doch immer wieder nicht, denn Melchior Lechter ist nirgends ein „Nachahmer“ und „Nachempfunder“. Er hatte den Mut, er selbst zu sein, und das wirkte so verwirrend; und er hatte die Geduld, zehn Jahre in stiller Klause zu arbeiten, ehe er an die Oeffentlichkeit trat, und das wirkte vielleicht noch verwirrender.

Hätte denn der Eindruck dieser Ausstellung überhaupt so stark sein können, wenn das alles „Nachahmung“ und „Nachempfindung“ gewesen wäre?

Und er war sehr stark. Ich erinnere mich, als wäre es gestern gewesen, des Eröffnungstages. Die sonst so schwatzhaften und krittelsüchtigen, gedankenblassen und auch ganz gedankenarmen Leute, denen wir unter den Besuchern unserer Kunst-Premièren so viel begegnen — wie in einer neuen Welt der Farben und Linien gingen sie einher, still, schweigsam, fast andächtig.

Ein Etwas wurde in tiefstem Herzensgrunde all' des modernen Kunstpublikums wieder wach, ein

Etwas, das ihm längst abhanden gekommen war. Es war wie ein Erinnern schöner, seliger Kindheitstage, es war wie verhallende Glockenklänge vom Boden des Meeres auf, wie märchenhafter Harfenklang im weiten, stillen Forst . . .

Musik in Farben und Linien war's, was aus diesen Bildern herausklang. Wenn's je einem gelang, die Welt der Töne im Reiche der Farben und Formen zum Ausdruck zu bringen, so ist es Melchior Lechter.

Da war das Leidens-Sehnsuchtsmotiv aus dem Vorspiel zu „Tristan und Isolde“. Zwei Verglasungen, die jetzt das Fenster seines Schlafgemaches zieren, mit leidenschaftlich roten, geheimnisvoll blauen und violetten, jauchzend gelben und schmeichelnd warmbraunen Tönen in der reichen Ornamentik und der stilisierten Landschaft, aus der links eine nackte männliche, rechts eine nackte weibliche Gestalt hervortritt. Die Legende: „Mich sehnen und sterben — Sterben und mich sehnen“ stimmt zur Haltung der Figuren. Ausdrucksvoller, bezwingender lässt sich verschmachtendes Sehnen, das in jedem Erreichen nur neue Keime zu neuem Sehnen findet, nicht darstellen.

Dann Chopins E-moll-Präludium, mit dem Motto: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod“. Eine horizontal langgestreckte Tafel in lichten Tönen, mit einem hellen Lila als Kammerton. Eine weite, von Herbstzeitlosen dicht bestandene Ebene; am Horizont eine tiefblaue Hügelkette unter langgezogenem duftigem, rötlich-blauem Gewölk; darüber endlos ein heller Himmel; auf marmornem Sessel vorn eine grau-grüne Frauengestalt, scharf im Profil, schmerzverloren und sehrend aus grossem Auge in nebelnde Weite blickend . . .

Oder „Orpheus“: silbergraue Stämme aufwärtsstrebend; zwischen ihnen der Himmel, obentiefviolett, nach unten zu leicht verblassend; fremdgestaltige grosse Blüten in sammetartigen, schwarzbraunen Tönen; und zwischen den Bäumen und Blüten der König, mit Krone und schleppendem, juwelenfunkelndem, blauem Mantel, mit überschlanen Fingern seiner Laute Klänge entlockend, die ihn unaufhaltsam immer weiter und weiter schreiten lassen, aufwärts blickend in die unermessliche Höhe, die mystisch über ihm dämmert und aus der ihm die Sphärentöne zu kommen scheinen . . .

Und die wundersame „Blaue Blume Einsamkeit“, oder „Traumblüten“, oder „Schattenland“ und andere Bilder noch, die ich jetzt wieder sah, als ich den Maler jüngst, nach Jahren wieder einmal, in seinem Heim aufsuchte.

Nicht aus den Augen verloren hatte ich ihn natürlich. Und oft gesehen hatte ich ihn in diesen Jahren, in Gesellschaften, bei ernstesten Musikaufführungen, im Theater, wenn's was „Secessionistisches“ gab. Oft und viel gesehen, denn Lechter war ja über Nacht ein „berühmter Mann“ geworden und der einstige Glasmalerlehrling aus Münster i. W., wo seine Wiege stand, in Berlin W. „sehr gefragt“. Er wusste und weiss die „Würde“ zu tragen, mit Geschick und Ergebenheit. Er ist noch heute derselbe, wie damals, wo er so plötzlich an die Oeffentlichkeit trat aus seiner stillen Arbeitsklausur.

Sechzehn Jahre sind es her, dass er aus seiner Heimatsstadt nach Berlin einwanderte, um, gänzlich mittellos, die Kunstakademie zu beziehen, auf der er denn auch zehn Jahre verblieb, hauptsächlich um im

Besitz eines Ateliers zu sein. Aber er hat der Akademie auch manches sonst zu danken. Namentlich im Zeichnen. Hugo Vogel und Scheurenberg waren u. a. seine Lehrer.

Doch er wandelte seine eigenen Wege und lebte seinen Künstlerträumen nach, die ihn in ein seltsames Reich blühender Phantasie nach bestrickender Farbensymbolik führten.

Was er sich von dort geholt hatte, was er aus dem tiefen Born seines lyrisch-musikalischen Empfindens zu schöpfen wusste — in der Akademie schüttelten sie die Köpfe dazu und lachten ihn wohl auch aus. Es waren dieselben Bilder und Entwürfe, die ihn im November 1896 plötzlich in den Vordergrund schoben und ihn mit Aufträgen überhäuften.

Einige unserer bedeutenden Baumeister, wie von Grossheim und Schwechten, waren schon früher auf ihn aufmerksam geworden. Er hatte Bestellungen von Glasmalereien für das „Romanische Haus“, gegenüber der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, für die Simeonskirche u. a. erhalten. Andere folgten jetzt. So für den Reichstagspalast in der Leipziger Strasse, für das Wertheimsche Kaufhaus, für die Villa Wessel in Bernburg i/H. etc. Von seinen Bildern aber trennt er sich ungern.

Ja, so keusch ist seine Kunst, dass er das Liebste, was er geschaffen, gar nicht an die Oeffentlichkeit gelangen lassen will. Dahéim, in seiner stillen dämmerigen Wohnstätte voll Gedankenpoesie und Farbestimmung hütet er seine Schätze, und seine eigenen Gemächer schmückt er mit den Bildern und Verglasungen, wie sie damals auf seiner ersten Ausstellung zu sehen waren.

Betritt man dieses Heim, so gerät man ganz unter den Bann des Geistes, der in seinen Bildern und Glasmalereien lebt. Es ist der Geist der Romantik und der Frühgotik, der Geist der mystischen Pracht und Sinnenlust der mittelalterlichen katholischen Kirche, es ist der Geist Fra Angelicos und Vivarinis, und des Sienesen, des grössten Farbenmystikers, und Albrecht Dürers, und der Geist Richard Wagners und Friedrich Nietzsches und Baudelaires, aus dem sich dieses Milieu zusammensetzt, das er selbst geschaffen und das in seiner Zusammensetzung aus all' jenen Elementen schliesslich etwas Neues bietet, was man wohl schlechtweg als „Stil Lechter“ bezeichnen kann.

Eines wird einem gegenüber der Kunst Lechters — und erst recht an seiner Schaffensstätte — sofort klar: er kam vom Handwerk, und er kam aus Münster.

In den berühmten Werkstätten von Anton und Viktor von Forst in Münster erlernte er die Glasmalerei, und in Berlin hat er auf diesem Gebiet weiter gearbeitet und sich eine ganz eigene Technik zurecht gemacht mit Aetzungen und Ueberfanggläsern, die ihm stärkste Wirkung zu erzielen gestattet. Und auch in seiner Oel- und Temperamalerei hat er eine eigene Technik der Untermalungen der Holztafeln und der Bindemittel, die ihm einen förmlich plastischen Farbauftrag als Untergrund ermöglicht, auf dem er dann weiter schafft. Mitunter führt er einzelne Teile des Gemäldes geradezu erst als Flachrelief aus, das er dann übermalt: Glorienscheine, Schmuck, Brokatmuster etc. Und andererseits verleiht seine Maltechnik, bei der er vielfach auf die von ihm eingehend studierte der Italiener des 14. und 15. Jahr-

hunderts zurückgriff, seinen Farben eine Leuchtkraft, die erstaunlich ist. Und die Gegensätze und Harmonien, die er zu finden und zu geben weiss, thun dann noch ein übriges. Musikklänge werden ihm zu Farben, und mit Farben wiederum weiss er sich musikalische Wirkungen zu erzielen. Dazu das gesetzmässige Spiel der Linien, das Architektonisch-Konstruktive seiner Entwürfe. Auch hier wieder das Gesetz dem der Musik entsprechend, ist doch die Architektur selbst Stein gewordene Musik.

„Bemerken Sie diesen geschnitzten Rahmen — hier unten habe ich das Linienornament fugenmässig behandelt, im Widerstreit zweier Motive“ — sagte er mir, als wir vor dem grossen Kohlendruck nach Fra Angelicos „Weltgericht“ standen, der über dem Kamin des Schlafgemaches hängt.

Wie dieser Rahmen ist alles in diesem und in den übrigen Zimmern nach seinen eigenen Angaben gemacht. Teils auch von ihm selbst ausgeführt. Bis aufs kleinste hat er die Wände schlicht und sinnig bemalt oder mit selbstgemalten Teppichen aus grober Leinwand bedeckt. In seinem Schlafgemach zierte das Tristan und Isolde-Motiv das Fenster, und in seiner Bücherei ist jene Glasmalerei eingelassen, die bei Gurlitt zu sehen war: zwei Figuren in langen Gewändern, den „heiligen Ton“ und den „heiligen Duft“ symbolisierend (ein Motiv, dem man bei Lechter wiederholt begegnen kann), inmitten eines durch Gedankeninhalt, Formenschönheit und Farbenharmonie fesselnden Rahmens. Darüber Nietzsches Worte:

„Schon glühst du und träumst; schon trinkst du durstig aus allen tiefen, klingenden Trostbrunnen;

schon ruht deine Schwermut in der Seligkeit zukünftiger Gesänge.“

Lechter liebt es, Sprüche und Verse von Denkern und Dichtern, mitunter auch eigene, die mystisch, tief und farbenglühend, wie seine liebsten Bilder sind, auf seine Bilder, seine Wände, sein Hausgerät zu setzen, immer in stilisierten Majuskeln, wie er ja auch alles, was er schreibt, selbst die Briefe an Fremde, in solcher Schrift abfasst.

Sind diese Sprüche und Verse eine Quelle der Anregung gewesen, oder sollen sie einen „Kommentar“ bilden? Weder das eine, noch das andere.

„Nein,“ sagte er mit feinem Lächeln, „das ist es nicht! Denn die Farbenmelodie, das Bild, das ich oft im halbawachen Zustande nachts, oder früh morgens plötzlich vor den Augen stehen sehe, klar und deutlich, mit allen seinen Einzelheiten — es ist immer früher da, als das Dichter- oder Denkerwort, das später hinzukommt. Ich setzte es hin, weil es mir dazu zu passen scheint, nur weil es aus der gleichen Empfindung herausgeboren worden ist. So passt auch diese und jene Musik dazu. Warum soll man in drei Künsten nicht ganz das Gleiche ausdrücken können?“

Auch musikalisch ist ja Lechter tief veranlagt, wenn auch nicht zum Schaffen, so zum Empfangen, und er hat viel und ernst Musik studiert und getrieben, die mittelalterliche Kirchenmusik und Wagner vor allem . . .

Und er kam aus Münster . . . Die Frage ist müßig, ob er der geworden wäre, der er ist, wenn er nicht in dem Lande und in der Stadt geboren und aufgewachsen wäre, die der Phantasie der Empfänglichen so viel bietet. Aber es ist klar, dass die Müns-

terschen Einflüsse einen sehr wesentlichen Anteil an seinem Werdegang gehabt haben. Die Frühgotik und der romanische Stil in Welt- und Kirchenbauten und der sinnenberückende katholische Kultus mit all' seiner Macht und Pracht. Die reichen Kirchen mit ihrem malerischen und skulpturalen Schmuck auf Schritt und Tritt. Wie wirkten sie auf den phantasiebegabten, so empfänglichen Knaben — die hohen Kirchenschiffe, in die das Licht nur durch farbenleuchtende Glasfenster hineindringt, und in denen die Mystik lebt und webt und von dunklem Orgelchor her mächtige Accorde und sanfte Harmonien auf Weihrauchwolken auf- und niederschweben.

„Alles, was ich damals sah und was mich umgab,“ meinte er, wie sinnend in die Vergangenheit blickend „war mir „Kunst an sich“ . . . Sie waren der Untergrund, der Unterbau für meine Kunst, diese Jugendindrücke in Münster . . . Gewiss hat der Katholicismus auf mich einen sehr starken Einfluss ausgeübt. Auf ästhetischem Gebiet. Er hat für mich überhaupt nur die Bedeutung von etwas Aesthetischem. Und die Mystik dieses Aesthetischen zieht mich an. Jede Kunst ist Mystik. Der Mann, der sie ausübt, braucht das gar nicht einmal zu wissen; das ist ganz gleichgültig.“

Wie musste da zuerst abstossend auf ihn gewirkt haben das kahle, kalte, nüchterne Berlin, wohin er ja geradenwegs aus Münster kam, und erst die Kunstschule mit ihrer Schulkunst, auf ihn, für den die Eindrücke der Kinder- und Knabenzeit in Münster „Kunst an sich“ waren.

Aber er wusste sich in dieses Reich der Phantasie und Mystik immer wieder hinüberzusetzen, wenn er

vor der eigenen Staffelei stand und zu Büchern und Noten griff in den Mussestunden, die ihm die Unterrichtsstunden in der Akademie und die Arbeit für und in Werkstätten der Glasmalerei übrig liessen, von der er ja leben musste.

Und so studierte er eifrig Kunst und Poesie des Mittelalters, die indische Litteratur, Nietzsche, die Schriften der Mystiker, Francesco von Assisi, die Heilige Theresa etc.

Und dann kamen die grosse italienische Reise und andere Reisen und damit neue Eindrücke und Einflüsse: Kunst und Kunstgewerbe der deutschen und italienischen Renaissance und des Quattrocento, die Galerien, Museen, Kirchen und Schlösser, namentlich auch die keramischen Schätze der Lombardei und Toskanas etc. Dass er so hier in Berlin bald auch dem Kreise unserer Mystiker und Symbolisten in Poesie und Musik nahe trat, war natürlich. . . .

In Paris war in der deutschen kunstgewerblichen Abteilung ein Raum Lechter bekanntlich überwiesen worden, wo er einen Teil der Palmbergschen Stiftung für das Kölner Kunstgewerbemuseum — das grosse Fenster — ausgestellt hatte. Ich wollte näheres gerade auch über dieses von Palmberg gestiftete Lechter-Zimmer erfahren und so suchte ich ihn jetzt auf.

Da war ich denn wieder in seinem eigenartigen Heim, das so ganz den Stempel seines innersten Wesens zeigt und — so weit das eine Berliner Mietswohnung zulässt — das Harmonischste ist, was man sich denken kann, und der Niederschlag all' jener innerlich verarbeiteten Eindrücke und Einflüsse. . . Und mitten drin er selbst mit seinem bartlosen Gesicht und den stumpfblonden, schlichtgescheitelten

Haaren. Der Kopf eines katholischen Landpfarrers. Man denkt sich unwillkürlich die schwarze Soutane eines Abbés dazu. Indessen, der Künstler zeigt sich in Smoking und ausgeschnittenen Lackschuhen. Ein kleines Zugeständnis an „Berlin W.“ Aber es berührt nicht seine Kunst.

Gleich waren wir mitten in ihr drin, indem er mir bereitwilligst Kartons zum Palmberg-Lechter-Zimmer in Köln zeigte, das in der Hauptsache schon fertig ist, denn seit 1898 wird daran gearbeitet.

Eine fürstliche Stiftung.

„Zimmer“ nannte ich es.

„Nein, ein Saal von 18×8 Meter Flächenraum und 8 Meter Höhe! Und darin ganz frei und ungebunden schalten und walten und schaffen zu können! An der einen Längsseite das grosse Fenster, das Sie in Paris sahen, an der anderen das Flügel-Holztafelbild, in dem ich soeben in meinem Atelier im Siegmundshof arbeite. Die Wände unten mit Holztäfelung in geschnitztem grauem Eichenholz mit lila Marmor-Thüreinfassungen und reicher Vergoldung, darüber eine Sammettapete in Applikationsstickerei, die allein 75 000 Mark kostet. Sie können sich da denken, was das Ganze kosten wird. Im Ornament — nirgends eine Wiederholung und doch alles harmonisch zusammenfliessend, von einer Grundempfindung und einem Grundgedanken ausgehend und malerisch und architektonisch zu ihnen zurückkehrend.“

Er wies mir Einzelheiten vor von staunenswerter Erfindung und Pracht. Ich dachte immer an den heiligsten Raum der Gralsburg.

Und da äusserte ich, was ich schon früher einmal

zu ihm gesagt, dass er doch den Parcival illustrieren solle; keinem werde es gelingen, wie ihm.

Er lächelte: „Aber das ist ja alles Parcival-Geist!“ „Eben drum!“ meinte ich.

Man wird einst über den Palmberg-Lechter-Saal Bücher schreiben. Hier eine kurze Beschreibung von ihm zu geben, ist ganz unmöglich — man käme nicht zu Ende. Nur ein paar Worte über das Flügelbild. Es ist sozusagen der „Heilige Gral“ selbst in diesem „Gralszimmer“. Eine Symbolisierung des Mysteries der Kunst.

„Es giebt viele grosse Maler, überhaupt Künstler. Aber dasjenige, was erst ein Werk zum Kunstwerk macht — für mich — das ist — wie soll man sagen? — das ist ein Mysterium, ist etwas, was für den Schaffenden, wie für den Beschauer immer etwas Unklärliches, Geheimnisvolles bleibt. Das will ich in diesem Bilde ausdrücken. Wie man's eben ausdrücken kann durch eine symbolische Handlung. Sehen Sie hier an der rechten Seite des Mittelstückes den Tempel der „mystischen Quelle“; die Hohepriesterin ist herausgetreten und reicht dem verzückt mit verschränkten Händen vor ihm knieenden Künstler aus einem Pokal einen Trunk der Quelle, andere Priesterrinnen knien zur Seite mit Weihrauchfässern oder — hier im rechten Flügel — lassen der Orgel weihevoll Harmonien entströmen. Links oben vom anderen Flügel aus schweben Genien in langflatternden lichten, stumpffarbigem Gewändern hin, bis ins Mittelbild hinein — der Künstler Empfindungen . . . Hierzu die Legende; aber bitte, sie mit meiner Interpunktion zu geben: „Berufen: durch des mystischen Quelles Trank: Empfange den heiligen Rausch: Aus dem ge-

boren geweihte Werke.“ . . . Bei den Alten war es der kastalische Quell . . . Der Name thut nichts zur Sache. Es ist immer das Gleiche. Das grosse Mysterium des Schaffens.“

„Aber das ist hier alles so klein und dann die Farben — wenn Sie die sehen könnten! Der Tempel von aussen reich golden mit türkis-blauem und weissem Email; drinnen tiefblau und in diesem mystischen Blau plätschert zwischen Blumen und Pflanzen der silberne Quellstrudel auf und nieder. Dort der Berg Rücken hinten violett, der Himmel darüber rot, im stillen See am Fusse des Berges sich widerspiegelnd; die Priesterin in mattfunkelndem Brokatgewande, der Künstler in Schwarzrot; vorn der Boden tiefgrün mit violetten Hyacinthen . . . Sie müssen wieder kommen, ins Atelier, wenn alles so weit ist. Sehen Sie die Kandelaber vor dem Tempel: jeder anders gemustert; und hier die Tempelsäulen, der Mosaikboden — jeder Stein mit einer anderen symbolischen Figur: hier der Pfau als Sinnbild der „Unsterblichkeit“; der Turm dort — das Symbol der „inneren Reinheit“ . . .

Und ich sah und hörte seinen schlichten Erklärungen zu. Welche Fülle der Gesichte! Wirklich — nur in einem Buche erschöpfend zu behandeln.

Und noch anderes bekam ich zu sehen: Buchausstattungen, wie das für das im Verlage der „Blätter für die Kunst“ erschienene neueste dichterische Gebilde von Stephan George: „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod, mit einem Vorspiel,“ keine Fortsetzung, eine Folge des „Jahr der Seele“; oder das Deckblatt für die „Architektonischen Charakterbilder“ von Bruno Möhring, ein Titelblatt für Ansorges Kompositionen zu Gedichten von Stephan

George, einen Band der von George herausgegebenen „Deutschen Dichtung“, der uns Jean Paul wieder näher rückt in seinen unvergänglich schönen Gedichten, die unseren heutigen „Ganz-Modernen“ sich so nahe verwandt zeigen . . .

Auch hier überall in dem ornamentalen Gedanken und den planmässigen Linien- und Figurenharmonien eine Fülle von Gedanken und symbolischen Beziehungen.

„Warum machen Sie nicht wieder eine Ausstellung? Sie haben ja so ungeheuer viel Material.“

„Ich habe kein Verlangen nach Ausstellungen. Doch wer weiss, vielleicht . . . einmal später . . . Aber dann muss es ganz was Grosses werden . . . Sehen Sie, ich arbeite ja immerzu auch Bilder, aber für mich. Hier will ich Ihnen Entwürfe zeigen. Einstweilen habe ich sie alle in Pastell angelegt. Es liess mir keine Ruhe. Das mache ich so dazwischen, wie die Buchausstattungen für meine Freunde . . .“

Und er holte gerahmte, unter Glas gesetzte Kartons hervor. Noch weit seltsamer, tiefgründiger, als jene erste Bilderserie bei Gurlitt einst, und noch farbenleuchtender.

„Es ist alles weit reifer geworden,“ meinte er; „aber für wen soll ich's ausstellen?“ — „So was giebt's ja gar nicht!“ werden die Menschen sagen. Aber Sie sehen — es giebt's doch. Komponieren — das kann ich nicht, wie die anderen. Wie ich es einmal plötzlich vor mir sah, so muss es werden. Ich frage nicht, warum? Und ich kann auch nichts daran ändern. Das ist mir unmöglich. Man kann doch eine Stimmung, eine Empfindung nicht ändern!“

Das glaube ich schon, dass es nichts für jeder-

mann ist: „Die Rosen-Wunder-Hymne“, wo mitten im lilafarbenen bewegten Meer auf marmornem Podium eine Idealfigur an einem Flügel aus Gold und Bernstein sitzt und ringsum rauschen und schäumen die Wellen und der Schaum besteht aus Rosenketten, vom hellsten bis zum dunkelsten Rosa, und dazwischen einzelne Rosen durch die Lüfte wirbelnd, wie helle Posaunenklänge und klagende Klarinettenöne in einer Symphonie. Oder: „Der Garten der Engel und die sieben Quellen“. Ein abgestumpfter, dunkelblaugrüner Kegel, aus dem zwischen beschnittenen regelmässigen Baumreihen die Quellen hervorrieseln. Auf dem Kegel ist ein grosser roter azaleenartiger Märchenbaum, unter dem die Engel in der Morgenstunde ihren Reigen schlingen. Oder — doch das Beschreiben macht's nicht, bei diesen neuesten Bildern noch weniger, als bei den früheren.

Lechter war in seine Bücherei gegangen, hatte sich still an ein Instrument gesetzt und spielte leise sanfte, schlichte Weisen, während ich die Bilder besah . . . Das passte gut dazu . . . Und ich dachte an einen seiner Verssprüche: „Tauche unter in den mystischen Brunnen deiner Seele, so tief, bis über dir der jenseitige Traumhimmel erhaben sich wölbt.“

Wer das nicht vermag, dem wird Lechter mit seinem Tiefsinn immer fremd bleiben. . . .

IX.

Bei Eugen Bracht.

Berlin hat seinen besten Lehrer der Landschaftsmalerei nicht zu halten vermocht. Das zuerst dementierte Gerücht hat sich bewahrheitet: Eugen Bracht, der langjährige Leiter der Klasse für Landschaftsmalerei in der „Hochschule für bildende Künste“ wird nicht der Nachfolger Hans Gudes, des in den Ruhestand tretenden Leiters des Meisterateliers für Landschaftler bei der Berliner Akademie, wie jedermann erwartete und erwarten musste — er wird der Nachfolger des verstorbenen Professors Friedrich Preller in Dresden.

Nun giebt's einen Standpunkt, von dem aus sich sagen liesse: „Ja — ist's denn nicht einerlei, ob ein Künstler in Berlin oder Dresden schafft? Der deutschen Kunst bleibt er ja doch erhalten!“

Gewiss. Aber den Standpunkt kann nur der Kunstgeschichtsschreiber allenfalls einnehmen. Wem die Kunstpflege in Berlin am Herzen liegt, der kann es nur lebhaft bedauern, dass Bracht in die Lage versetzt worden ist, einen Ruf nach auswärts annehmen zu können, fast hätte ich gesagt — annehmen zu müssen.

Und vor allem — unsere Hochschule verliert einen ihrer allerbesten Lehrer. Mag man auch im

übrigen sagen, es sei einerlei, wo Bracht als Künstler schafft — wo er als Lehrer wirkt, da s kann uns nimmer einerlei sein und sein Fortzug bedeutet einstweilen einen unersetzlichen Verlust.

Bracht nimmt's mit seinem Lehrerberuf gewaltig ernst und er hat Achtung vor der Persönlichkeit des Schülers, dessen Eigenstes hervorzulocken stets sein Bemühen ist.

Und wie hängen seine Schüler an ihm, deren Zahl so gross war und ist und von denen viele zu unseren besten Landschaftern gehören, wofern sie sich zu einer Selbständigkeit emporgearbeitet haben und nicht schlechtweg als „Brachtschüler“ figurieren, was aber bei der Persönlichkeit des Meisters nicht leicht sein mag. Er ist nicht bloss ein vorzüglicher, sondern auch ein sehr „gefährlicher“ Lehrer. Seiner eigenen Malweise Einwirkung ist so stark, dass der Schüler sich oft wie in einem Bannkreise in des Meisters Ausdrucksmitteln bewegt. Nur sehr starke Temperamente vermögen sich zu befreien, indem sie zuerst sich an eigenartige Motive machen, dann auch eine eigene Sprache finden, die mit der des Lehrers nur noch die Prinzipien sozusagen der Lautbildung gemein hat. Er übt eben nicht bloss als Mensch, sondern auch als Künstler einen Zauber auf sie aus.

Man höre nur, mit welcher Begeisterung sie von ihm sprechen, wie sie ihn eben als den fast einzigen bezeichnen, der stets bemüht ist, das Eigene in ihnen zu wecken, um sie auf die Bahn der Selbständigkeit zu bringen. Es herrscht denn auch ein intimer, innerlicher Verkehr zwischen ihm und den Schülern, aus dem Bracht auch Vorteil für sich selbst zu ziehen vermeint.

„Gewiss!“ sagte er mir, als ich dieser Tage wieder darauf zu sprechen kam, „gewiss! bin ich natürlich befähigt, ihnen in vielem nützlich zu sein, so werde aber auch ich meinerseits beeinflusst von den jüngeren. Wenn mein Rat ihren Bildern nützlich ist, so bespreche ich meinerseits gern mit dem einen oder anderen Schwierigkeiten, auf die ich bei eigenen Arbeiten stosse. Und es giebt so immer Klärung.“

Wie Bracht mit seinen Schülern viel draussen nach der Natur arbeitet, so zieht er sie auch vielfach heran zu den grossen Wandgemälden und dekorativen Arbeiten, die er in den letzten Jahren in Berlin, Görlitz und anderen Städten auszuführen hatte.

Und vielleicht ist der Sechzigjährige oft der jüngere unter den jungen. Sie werden ihn jetzt schwer vermissen, diese jungen und jüngsten, wenn sie nicht einfach ihr Ränzeln schnüren und dem Meister nach Elbflorenz folgen können. Und er selbst wird sie nicht minder vermissen.

Er macht kein Hehl daraus, dass es ihm schwer fällt, fortzugehen, nachdem er nunmehr beinahe volle 20 Jahre unter uns gelebt, geschafft, gelehrt hat. Und auch nicht daraus, dass die Umstände, die seine Uebersiedelung nach Dresden herbeigeführt haben, für ihn peinlich sind. In Wahrheit war ja schon seine Klasse seit langem das eigentliche „Meisteratelier“.

Und man lässt ihn ziehen . . .

* * *

Der Lebensweg des heute fast sechzigjährigen, aber noch in voller Schaffenskraft wirkenden Künstlers ist schon oft geschildert. Die Oeffentlichkeit beschäftigt sich mit ihm viel mehr, als ihm lieb ist.

„Ich schäme mich immer so — sagte er mir einmal in seiner schönen, grossen Bescheidenheit — wenn ich das alles über mich lese und muss geradezu erröten. Wozu ist das alles nötig? Wie kann man so grosses Interesse voraussetzen an dem Entwicklungsgange eines Malers? Ist das denn so wichtig? Wichtig ist nur eines — das Vorwärtskommen, so lange man nur Leben in den Knochen hat. Mehr soll's nicht sein.“

Der Professor vergisst, dass ein Künstler von so starker Eigenart, dass ein so beliebter und verständiger Lehrer der Jugend nun einmal der Oeffentlichkeit gehört und dass man ein Recht hat, wenn man seinen Bildern, sei's bewundernd, sei's ablehnend, aber gewiss niemals gleichgültig — gegenüber steht, eine Antwort auf die naheliegende Frage zu erhalten, „wie wurde er zu dem?“

Also sein Lebensgang ist bekannt. Man weiss, dass er einer alten Familie aus Westfalen entstammt, dass seine Wiege in Morges bei Lausanne stand, wo sein Vater Dr. Prosper Bracht Justitiar und Vermögensverwalter der gräflich Oyenschen Familie war, dass er aber als seine eigentliche Heimat Darmstadt betrachtet, wo er von seinem achten Lebensjahre an aufwuchs. Man weiss auch, dass seine Begabung sehr früh zu Tage trat, geweckt durch die schöne Natur erst am Genfer See und dann durch die male-ricische Physiognomie der alten Teile der hessischen Landeshauptstadt und ihrer Umgebung, und dass der feinsinnige Vater den Knaben gewähren liess, dass er als Gymnasiast schon beim Hofmaler Frisch und Galerie-Inspektor Seeger Mal- und Zeichenunterricht genoss und dass er Architekt werden sollte; dass

dann Schirmer, der Leiter der Karlsruher Kunstschule, der sein Talent auf einer Studienreise in Heidelberg schätzen lernte, den Vater bewog, Eugen Maller werden zu lassen, so dass er im Alter von 17 Jahren, 1859, die Karlsruher Schule beziehen konnte, wo er u. a. sich dauernd mit Hans Thoma befreundete. Vor allem ist bekannt, dass der junge Bracht, der dann 1861 nach Düsseldorf gegangen war, um dort seine Studien fortzusetzen; diese zwei Jahre darauf plötzlich unterbrach. Es war eine Zeit böser Konflikte, die er durchzukämpfen hatte; weil er manches in der Zeitströmung nicht verstehen konnte, wurde er an sich selbst zum Zweifler; ein finanzieller Rückgang in den Verhältnissen des Vaters kam hinzu und das gab den Ausschlag. Aus dem Konflikt ging er als Sieger hervor, ohne dass er es wollte. Dass er selber das Richtige vor Augen hatte, das konnte er erst später erkennen. Aber den Kampf fortzusetzen verboten ihm die anderen Verhältnisse. Wenigstens glaubte er, sofort sich eine gesichere Existenz erwerben zu müssen, als die Kunst sie ihm damals in Aussicht stellte. Und so entsagte er, um Kaufmann zu werden.

Zehn Jahre dauerte diese Entsagung. Es war eine ungemein schwere Zeit. Mit ganzem Herzen hing er an der Kunst, und nun hiess es, Wollpreise im Kopfe haben und ausrechnen, ob Londoner Rimessen besser in Köln oder Lüttich zu bezahlen seien.

„Meine Not, die Sorten der vielen Wollpartieen im Kopfe zu haben und deren Preise zu kennen, verursacht mir noch heute, nach mehr denn 30 Jahren, fürchterliche Träume, aus denen ich geradezu gerädert erwache!“ sagte mir der Professor lachend.

Jetzt kann er lachen. Aber damals!

Wissenschaftliche Interessen konnten ihm in dieser Zeit nur teilweise eine kleine Entschädigung bieten. Mikroskopische Beobachtungen, paläontologische und geologische Untersuchungen und Zeichnungen füllten seine kärgliche Mussezeit aus. Aus Verviers, wo er zuerst als Kaufmann thätig gewesen, siedelte er 1870 nach Berlin über, wo er sogar ein eigenes kleines Geschäft am Köllnischen Markt Nr. 3 unter der Firma „E. Bracht u. Co.“ begründete. Aber je länger, desto mehr erkannte er, dass er für den Kaufmannsstand nicht geschaffen war, und so beschloss er 1874 zu liquidieren, und sich aufs neue der Kunst zu widmen.

Nach den vielen Geschäftsreisen, die ihm immer das angenehmste in seinem Kaufmannsleben gewesen waren, nun endlich wieder eine Kunstreise. Wohin? Etwa nach Italien, wohin er schon 1872 seine Hochzeitsreise gemacht hatte? Um so kopfüber unterzutauchen in die Paradiesesschönheiten des Landes der Sehnsucht aller damaligen Künstler? Nein, nichts weniger als das. Sehr bezeichnend für Brachts Wesen erscheint mir, dass er seine Studienreise in die Lüneburger Heide unternahm. Man sieht, der eben der Kunst wiedergewonnene Bracht war schon von dem gleichen Streben beseelt, wie der auf dem Gipfelpunkt seines Könnens Angelangte: die Natur ist überall schön, wenn man sie nur anzuschauen versteht und aufzufassen weiss. Das war's, was er erkannt hatte. Und darnach handelte er, dem es zudem gerade die Heidelandschaft auf seinen wiederholten Reisen nach Bremen angethan hatte. Und der gereifte 33jährige Mann wusste ganz genau, was er wollte: möglichst einfache Motive, einfache und einheitliche,

mit besonderer Berücksichtigung der Vordergründe, das Ganze zusammengehalten durch geschlossene Stimmungswirkung. Es ist beinahe schon das Programm des heutigen Bracht. Albert Hertel verdankte er dabei den guten Rat, den Hauptnachdruck auf die Farbe und den Ton zu legen und immer möglichst in einer Sitzung eine Studie herunterzumalen.

Und Bracht hatte Glück, als er, mit guten Heidestudien, den Kopf voll Hünengräbern, im Oktober 1875 zu seinem alten Ausgangspunkte zurückkehrte nach Karlsruhe, um sich dort ganz niederzulassen. Er verkaufte sofort und hatte neue Aufträge auf „Heidebilder“.

Das erfüllte den von neuem beginnenden Künstler natürlich mit frischem Mut, und der sonst so stille und ernste Mann wird ordentlich lebendig und warm, wenn er davon erzählt, heute nach 25 Jahren noch.

Er blieb zunächst bei der Heidemalerei, die ihn aber nach verschiedenen Gegenden führt, so auch in das südliche Harzgebirge, in das Eifelgebiet, z. B. nach Gerolstein, das für ihn auch von paläontologischem Interesse war und wo er u. a. im „Buchenloch“ der Monterley-Klippen sehr erfolgreiche Ausgrabungen anstellte, über die er später einmal in der „Zeitschrift zur Begrüssung der XIV. Allgemeinen Versammlung der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft“ ausführlich berichtet hat.

Aber allmählich wuchs in ihm der Wunsch, das Heidemotiv stofflich noch grossartiger gestalten zu können: von der Heide zog es ihn nach der Wüste. Sinai, Palästina, Syrien lockten ihn.

„Sehen Sie,“ bemerkte er, als er mir davon erzählte, in seinem schönen, grossen Atelier im Sigis-

mundshof an der Spree, und dabei gleich Mappen und Skizzen, Studien, photographische Reproduktionen von Bildern aus jener Zeit hervorholte, „sehen Sie, eigentlich war das nichts, als Streben nach ‚Erfolg‘ beim Publikum. Der Stoff sollte um der Titel willen einen grösseren Reiz gewinnen . . . Wie ich es heute betrachte, war es für meine künstlerische Entwicklung eine Gefahr. Das ‚höhere Ziel‘, das ich sozusagen verschleiert vor mir sah, das Programm einer Stofflosigkeit im Interesse rein malerischer, koloristischer Lösungen musste dadurch ferner rücken.“

* * *

Im September 1880 wurde, nach einem sommerlichen Studienaufenthalt in München, zusammen mit dem mittlerweile verstorbenen Orientaler A. v. Meckel, die Reise über Triest nach Aegypten und Palästina angetreten. Sie währte ein halbes Jahr und man weiss, wie viele gefüllte Mappen der Künstler von dort mitgebracht hat und welchen „Erfolg“ thatsächlich die ersten grossen Bilder hatten, die er nach seiner Rückkehr schuf, wie u. a. der „Abend am toten Meer“ (in der Nationalgalerie) und der „Sinai“ (im königlichen Schloss zu Berlin). So war er zum Orientaler geworden. Eine Periode, die ihm heute allem Anschein nach nicht mehr viel Freude macht, denn wie jenes Programm sich später immer stärker und klarer entwickelte, muss ihm freilich vieles aus jener Zeit als allzu novellistisch erscheinen. Schwere „Rückfälle“ gab es auch in der Folge mitunter noch immer. Aber gleichzeitig entwickelte sich doch auch die Richtung auf das allein Malerische, Koloristische ständig und unausgesetzt. Und gerade unter den

Orientstudien, die oft, wie fast die allermeisten Bracht'schen Studien, einen völlig bildmässigen Eindruck mit der Geschlossenheit ihrer Töne machen, finden sich ohne Zweifel viele, die durchaus dem „Programm“ entsprechen. Zwei Seelen wohnen eben in der Brust Brachts. Er ist in gewisser Beziehung immer auch Romantiker geblieben. Nur dass seine Romantik lediglich in der Zusammenstellung der Farbewerte, die Wahl dieser und jener Motive bloss in Bezug auf ihre koloristische Wirkung zu Tage tritt.

Oder lassen sich nicht viele jener Bilder, die im „Glaspalast“ zu sehen waren, geradezu als „romantische“ in diesem Sinne bezeichnen? Jenes entzückende Winterbild z. B. aus dem Oberspree-Gebiet mit dem stahlblauen Fluss im fahlgelben Gelände und dem braunen Hügelzug im Hintergrunde? Oder der „Morgenstern“ in der blauen Dämmerung der winterlichen Spreelandschaft, wie er sie in der Neujahrsnacht auf 1899 malte! Oder jene Symphonie von Gelb und leuchtendem Grün und tiefem Grünblau und Blaugrau, wie sie in der „Waldwiese nach dem Gewitter“ zusammenklingt? Auch die Vorliebe für das „Pathetische“ spricht ja für diesen Zug in dem Wesen seiner Kunst. Aber man verstehe mich recht — „pathetisch“ im Vortrage wird er nicht; nur für ein pathetisches Motiv hat er was übrig. Zum Beispiel jene blaue Felswand mit dem stillen Wasserspiegel davor, die auch im vorigen Jahre zu sehen war und die vielfach missverstanden wurde. Ihn hatte nur das seltsame Farbenspiel dieser Schattenwirkung gefesselt und er gab's wieder, wie er es wirklich gesehen . . .

„Ich hätte es nicht ausstellen sollen,“ meinte er achselzuckend.

Thatsächlich stellt er vieles nicht aus und behält es in seinem Atelier zurück . . .

„Die Natur ist nicht immer ein Bild,“ fügte er hinzu, „man muss sie mitunter erst dazu machen. Und da plagt man sich und plagt man sich und es ist alles vergebens. Es geht eben nicht und lässt sich nicht zusammenbringen.“

Und doch — wie viele von diesen Atelierschätzen wollte man gern an die Oeffentlichkeit gelangen sehen. Bracht ist gegen niemand so unerbittlich streng wie gegen sich selbst.

Was er aber an ganz unpersönlicher Wiedergabe der Natur leisten kann, das beweisen z. B. seine landschaftlichen Arbeiten für die Panoramen „Sedan“ (1883), „Chattanooga“ (in Amerika 1885), „Kolonial-Diorama“ (1885), „Ausfall vor Paris“ (für Leipzig 1887). Diese Aufträge schlossen sich an die Zeit seiner Orientalerei an und gleichzeitig wurde er, 1882, an Stelle des verstorbenen Christian Wilberg als Lehrer an die Berliner Hochschule für bildende Kunst berufen. So siedelte er denn im Jahre 1882 von Karlsruhe wieder nach Berlin über, mit wie ganz anderen Gefühlen, als 12 Jahre früher.

Bracht selbst bezeichnet die erste Zeit seiner Künstlerthätigkeit in der Reichshauptstadt als seine „panoramische Periode“. Sie währte bis etwa 1887. Von systematischer Beschäftigung für eigene Zwecke konnte nicht viel die Rede sein. Zu den „Panorama“-Aufträgen kam ja noch die Lehrthätigkeit hinzu. Immerhin fiel auch manche erspriessliche Reise in diese Zeit, wie die mannigfachen Paris-Reisen, die er seit Jahren schon regelmässig unternahm, um in den Salon-Ausstellungen den „Horizont zu erweitern“

und technische Fortschritte und Wandlungen an der Quelle zu studieren, ein Ausflug nach der Insel Wight und ein Kuraufenthalt auf Sylt.

Selbst ist der Professor von den Ergebnissen der „panoramischen Zeit“ nicht sehr erquickt. Das stark „naturalistische“ Element in seiner Malerei, das diese Beschäftigung mit sich brachte und auch anderen seiner Bilder aus jener Periode — namentlich eine Reihe von Hochgebirgs-Motiven — sich mitteilte, widerstrebte eigentlich seinen Zwecken und Zielen. Auch die dekorative Malerei, wie er sie mit der Darstellung der Tempel alter Zeiten für die Royal-York-Loge in der Dorotheenstrasse zu liefern hatte, befriedigte ihn nicht sonderlich. In dieser Stimmung führte er auch ein seit Jahren schon geplantes Gemälde aus: „Die Gestade der Vergessenheit“, jene grossartige Auffassung von der Unvergänglichkeit der Natur-Majestät, die wie eine Uebertragung des Raphaelischen Gesangs aus Goethes „Prolog im Himmel“ ins Bildliche anmutet. Es war ein Bekenntnis in einer Zeit der Schwankungen und neuer Zweifel, ein Tribut, den er der Natur als solcher zahlte. Er malte das Bild, das ihm die grosse goldene Staatsmedaille auf der Ausstellung 1889 eintrug, gleich zweimal. Das eine ist im Besitz des Kaisers, das zweite in dem der Darmstädter Galerie. Aus demselben Jahre stammt auch sein nicht minder bekanntes Gemälde. „Fata Morgana“, eine Symbolisierung der oft in der Wüste geschauten und innerlich erlebten Erscheinung. Einen solchen Beifall hatte später vielleicht nur noch „Hannibals Grab“ (1893) bei der grossen Masse. Indessen war es gerade dieses Bild, das für den Künstler zu einem entschiedenen Scheide- und Wendepunkt wurde.

Nicht allen hatte es gleich gut gefallen. In Kreisen der „Moderne“ wurde es sogar abfällig beurteilt. Von da ab datiert, nach jener Uebergangszeit, in die mehrfache Reisen in die Alpenwelt, ans Mittelmeer, eine zweite Orientreise etc. gefallen waren, die Periode, in der Bracht noch heute steht: die einer Naturschauung, bei der das Stoffliche ganz zurückzutreten hat, wo vom koloristischen Gedanken des jeweiligen Naturausschnitts ausgegangen wird und nicht für einen künstlerischen Gedanken erst die entsprechende Form und Farbe gesucht werden musste. Ganz von diesem Streben erfüllt, begann der Künstler aufs neue die Natur zu studieren. „Ich fing förmlich von vorn an!“ meinte Bracht. Und zwar im Winter und vornehmlich in der Mark und in anderen norddeutschen Gegenden.

Man kennt die Ergebnisse und die Errungenschaften dieser Arbeiten, die für sein Kunstempfinden von grosser Tragweite waren.

„Glauben Sie mir“ — sagte er, als wir zusammen eine Anzahl dieser Arbeiten betrachteten, die er oft, wie gesagt, nur als Studien bezeichnet und die doch als abgeschlossene Bilder gelten können — „glauben Sie mir, seitdem die Frage nach dem ‚Stoff‘ für mich ausgespielt hat, finde ich die malerischsten ‚Stoffe‘ geradezu überall und schaue so mit verjüngtem Auge in die Welt.“

Dass er es gleichzeitig auch mit Dichteraugen thut, das kommt ihm selbst wohl nicht zum Bewusstsein, denn er kann eben nicht anders schauen. Und wenn er einerseits die Natur mit der Gewissenhaftigkeit, möchte ich sagen, des Naturforschers bis ins kleinste hinein studiert hat und studiert, so zeigt sich

schliesslich doch immer, dass das Ganze „vu à travers un tempérament“ ist. In diesem Sinne lässt sich bei ihm trotz allem sogar von „Komposition“ sprechen.

* * *

Als ich ihn kürzlich, — er war eben von dem herbstlichen Studienaufenthalt mit seinen Schülern in Mecklenburg zurückgekehrt, wo ihn auch eine Berufung nach Dresden getroffen hatte — als ich ihn in seinem Heim in der Uhlandstrasse besucht hatte und nun nach einer jener unvergesslichen Plauderstunden, die ich wiederholt mit ihm haben durfte, durch die Sonntagabendstille heimwärts ging, da liess ich des Künstlers Leben und Wirken noch einmal im Fluge an mir vorüberziehen.

Man kann es wohl fast als ein Naturgesetz bezeichnen, dass die Kulturentwicklung grosser Zeitabschnitte sich im Entwicklungsgang des einzelnen wieder spiegelt, wenn er ein Strebender ist. Und es giebt Persönlichkeiten und Erscheinungen, bei denen das ganz besonders klar zu Tage tritt. Zu ihnen gehört Eugen Bracht und sein Lebenswerk.

Ueberschaut man das reiche Lebenswerk dieses Kämpfers und Ringers, so zeigt sich auch hier eine Stufenleiter, die vom Romantischen zum Naturalistischen und von diesem zu einer starken Persönlichkeitskunst führt, und eine Entwicklung, die sich bei ihm in einem Zeitraum von 15—20 Jahren zusammengedrängt, die in der Geschichte unserer Landschaftsmalerei aber einen weit grösseren Zeitabschnitt beanspruchte. Eine Entwicklung zudem, die sich bei Bracht unabhängig von der Anregung des jeweiligen

Milieus vollzog, denn die Keime jener Persönlichkeitskunst lagen in ihm von Anbeginn und sie entwickelten sich nicht infolge, sondern trotz der von aussen kommenden Einflüsse. Eben in diesem Sinne war Bracht, ist er in diesem Sinne auch heute noch ein Ringer und Kämpfer in seinem Streben nach edler Einfalt und stiller Grösse, die alle Gemälde auszeichnen, die der Künstler als einen wirklichen Ausdruck dessen bezeichnen zu können erlaubt, was er empfand und was er sagen wollte. Winckelmann beanspruchte einst für die Kunst der Griechen ausschliesslich „die edle Einfalt und die stille Grösse“ als bezeichnendes Kennwort. Und heute wenden wir dieselben Worte auf die Kunst eines Dill und Bracht und einiger weniger anderer auserwählter alter und junger „moderner“ Landschaftler an, die mit der Kunst der Antike nichts gemein haben, als nur die gleiche Wirkung.

Links und rechts sind zahllose deutsche Landschaftsmaler auf dem Entwicklungsgange stehen geblieben, die einen bei der phantastischen Romantik, die anderen bei einem protokollarischen Naturalismus. Bracht und einige wenige andere aber drangen vorwärts und ruhten nicht, bis dass sie das erreichten, was ihnen als Ziel vorschwebte: unbekümmert um Mode und Erfolgsgewähr die eigene Art zum Ausdruck zu bringen. Es ist gewiss sehr bezeichnend, dass Bracht nicht diejenigen seiner Bilder die wertvollsten nennt, die ihm die grössten Ehren und die lauteste Bewunderung eingetragen haben.

Und es ist ebenso bezeichnend für ihn, dass er auch heute noch einer ernst gemeinten Kritik Wert beimisst. Und gerade der abweisenden. Mehr als

Und all' dieses Streben und ernste Bemühen, Jahr für Jahr, gleich vergeblich; ihm ward immer nur die gleiche harte Anerkennungslosigkeit, wenn er auch natürlich mit der Zeit immer mehr einzelne Freunde seines Wollens und Schaffens sich gewann.

Ueber eines konnten aber auch die ihn nicht trösten. Ueber die eigene Unzufriedenheit. Erst recht nicht, als er, der Ideenmaler, auch seine landschaftlichen Motive naturgemäss immer monumentaler und gleichzeitig absoluter und abstrakter zu behandeln sich mühte. Hier galts nicht weniger ringen, als um den Ausdruck in seinen Ideenbildern. Aber hier hat er es jetzt schliesslich so gezwungen, dass er selbst zufrieden sein müsste — wäre das nicht für ihn der Tod seiner Kunst.

Wie er jetzt den ganzen Weihegehalt dieser und jener Naturstimmung, das ganze innerste Wesen dieser und jener landschaftlichen Scenerie auszuschöpfen weiss — das zeigen die Kartons, die er im vorigen Frühjahr an den oberitalischen Seen und nun im Sommer in unserer Grunewaldlandschaft geschaffen hat, in überzeugendster Weise.

„Mensch — warum stellen Sie so was nicht aus?“

— „Ich möchte nicht; ich weiss nicht, es ist mir alles zu lieb. Da sollen sie nicht darüber herfallen.“

Es war eine Feierstunde, wo ich diese Kartons bewundern durfte, mit fühlendem Auge und sehendem Herzen. Wie ein Gemsjäger seiner Beute nachschleicht, sucht Ury seine Motive; zu allen Stunden des Tages, des Abends, des frühesten Morgens. Und immer wieder was Neues entdeckt er, würdig festgehalten zu werden, wenn er einsam hinstreicht am Ufergelände, Hügelhang, Bergesgrat. Und dann be-

ginnt der Kampf, bis er es hat, das was er sah und was er geben wollte. Und ist's nicht bezeichnend für ihn, den „Phantast“ Gescholtenen, dass man sofort herauserkennet, was aus dem Norden, was aus dem Süden ist. Das Grün und das Blau, das Violett und das Rosa ist ein anderes hier und dort und wird jedesmal anders empfunden. Was die Himmelsphantome dem Wasserspiegel anvertrauen, wenn das Morgenlicht über der Bergsilhouette aufleuchtet, während am Fusse der Berge noch blaue und violette Dünste wallen und brauen und dazwischen hier und da es schon grün aufschimmert im werdenden Licht, und wie es so ein Opalisieren giebt von Himmel zum Wasser und von Wasser zum Himmel; wie hier an tiefblauer Bergwand die weissen Dunstmassen hinfliegen, immer neue, immer schneller und wie sie, wenn die Sonne höher gestiegen, aufgescheucht von der Fläche des Sees, sich um den Gipfel des Berges gelagert haben; wie abends plötzlich diese Gipfel über dem tiefen Violett des Thales rot und golden erglühen gegen den blasstürkisblauen Aether, der sich da oben endlos ausspannt — ich möchte sagen, das sind förmlich dramatische Vorgänge im Leben von Licht und Farbe, ein Kämpfen und Ringen, ein Fliehen und Fassen, wie es in des Künstlers Seele selbst lebt . . . Dann wieder diese lichten Farbenaccorde: der blühende Mandel- oder Pfirsichbaum gegen den opalschimmernden Gardasee stehend, oder die lichttriefenden Birken gegen das milchigblaue Wasser eines unserer Grunewaldseen. Oder wie die Nacht herankriecht über den stahlfarbenen, schlafenden Schlachtensee und sein gelbumsäumtes, blaugrünes Waldufer—das sind sinnige Volksweisen, oder düstere

Balladen Wie die Musik, lässt sich auch die Dichtkunst heranziehen, den Eindruck Uryscher Pastellschöpfungen wiederzugeben.

Nur — den richtigen Standpunkt muss man dem Bilde gegenüber einnehmen. Tritt man dicht davor, so zerrinnt und zerfällt und zerfließt alles in grosse Farbenflecken und Tonflächen und -Bahnen, die scheinbar ungeordnet und willkürlich auf- und nebeneinander liegen. Nicht durch die Linie, durch die Farbe erschliesst er uns das Wesen eines Naturausschnitts. Aber die Farbe wird schliesslich zum Körper, dort, wo sie so wirken muss.

* * *

*

Vom Akt und vom Sittenbilde ging Ury aus. Sein Kolorismus führte ihn dem Landschaftlichen zu und sein Gedankenleben leitete ihn dann zuletzt zum Zusammenklingen von Naturstimmung und Menschenempfinden und wie er in der Naturschilderung nach monumentalem Ausdruck rang, so auch in dem philosophischen Figurenbilde, das jedesmal ein Bekenntnis ward und eine — Tragödie.

In zwiefachem Sinne. Seinem Gehalte nach und in seinem Geschick. Hier am allermeisten ward Ury zum Märtyrer seiner Kunst und nicht einmal bloss hätte er in Stunden der Anfechtung mit jähem Fusstritt seine Schöpfung vernichten mögen.

Sein erster lauter Erfolg war gleichzeitig auch die bitterste Erfahrung. Die ergreifendste Tragödie eines Menschenschicks und eines Volksschicksals ward zur Zielscheibe des Spottes. Ich meine „Jerusalem“, das grosse Gemälde, das 1896 bei Gurlitt er-

schien und jetzt in der Hennebergschen Galerie in Zürich seinen Ehrenplatz hat. Das ewige Heimweh des ruhelosen Volkes, dem der Künstler selbst angehört, bringt es zur Darstellung und die Geschichte eines einsamen Künstler- und Kämpferlebens gleichzeitig. Geschichte und Symbol

Man erinnert sich natürlich des Bildes. Am Meeresufer steht in tiefster Dämmerung eine Bank. Darauf sitzen, davor kauern neun oder zehn Gestalten von ausgesprochenstem jüdischen Typus; zumeist nur als Silhouetten sich abhebend von der noch silbergrau leuchtenden endlosen Flut und dem in zartrosa verglimmenden Abendhimmel darüber. Zwei gewaltige Cypressen ragen zwischen der Gruppe und dem Wasser und bringen noch mehr Tiefe in das Bild. Da sitzen und kauern sie, die Jungen und Alten, Männer und Weiber und Kinder, hoffnungslos und stumpf vor sich hinstierend die einen, verzweifelt zusammengebrochen die anderen, von Sehnsuchtsqualen in die unerreichbare Ferne blickend wieder andere. Den einen, wie dem ganz links am Boden kauern den Greis, lesen wir den Seelenzustand vom Gesicht ab; anderen, die uns den Rücken zukehren, trotzdem, an der Haltung. Ein Kind nur, dessen Antlitz im Abendschein auch lichtere Tönung zeigt, blickt gleichmütig und still zufrieden . . . Ein Kind eben! Mahnendes Vorbild oder wehmütiges Rückerinnern? . . . Hinter ihnen steigt unaufhaltsam die unerbittliche Nacht rasch auf; vor ihnen dehnt sich das unerbittliche grausame Meer aus. Hat es sich auch für den Augenblick noch in die hellen Farben einer hoffnungsfreudigen Zukunft gekleidet — bald schon macht die lichte Farbe den schwarzen Schatten der Nacht Platz.

Ein Bild, das bei aller nervös hin- und herspringenden Pinselführung, bei aller Hässlichkeit und Härte der Linien, bei aller Uebertreibung des Ausdrucks — doch eine ungeheuer zwingende Gewalt ausübt, selbst auf die, die darüber lachten; sie wollten mit dem Lachen nur über das Zwingende hinwegkommen.

Hier möchte ich es sagen, was mir schon längst in der Feder lag. Nur einen Maler kannte ich, der mich in gewisser Beziehung an Ury erinnerte. Es ist der 1894 verstorbene Russe Nikolaus Gay, der langjährige Freund und Gesinnungsgenosse Leo Tolstois, der Schöpfer u. a. der Gemälde „Was ist Wahrheit? (Christus und Pilatus) und der „Kreuzigung“, die einst auch in Berlin, Hamburg und anderen Städten Deutschlands zu sehen gewesen sind. Es ist das gleiche Martyrium seelischen Kampfeslebens, dieselbe Hässlichkeit, die uns doch so rätselhaft anzieht, dieselbe Brutalität neben grosser Feinheit, dieselbe Macht der Wirkung und dieselbe Qual der Unbefriedigung. . .

Auch in den nächstfolgenden Gemälden. Dasselbe ans Herz gehende Martyrium, die gleiche, das ästhetische Empfinden packende Stilwucht. Das nächste Jahr brachte uns das grosse Flügelbild: „Der Mensch“. Im linken Abschnitt, in einem in Frühlingslust erschauernden Buchenwald ein nackter Jüngling, lässig hingelagert in kühner Verkürzung auf dem farbenfunkelnden Boden, verträumten Auges in das Sonnenstrahlenspiel auf Baum und Strauch blickend, dem Frühlingslied eines Vögleins lauschend. Dann das Mittelbild: endlos weit das Meer unter blauendem Sonnenhimmel, endlos weit, wie das Wollen und Wünschen des Menschen; vorn aber auf baumbe-

schattetem Sande er selbst: eine herkulische Gestalt von einer schwellenden Muskelkraft, die wie Paukenschläge im Orchester wirkt, mit titanenhaftem Trotz dastehend, das rechte Bein auf einen Felsblock stehend, die überwuchtigen Arme ingrimmig gekreuzt über der mächtig arbeitenden Brust und so hinauf-trotzend zum Firmament, ehernen Willen in den harten Zügen und eine grimme Frage an das Geschick in den finster zusammengezogenen Augen. Die Antwort auf die Frage bringt das Schlusstück. Ein kahles Felsplateau, graubraun, trostlos, öde; die rotgelbe Mondscheibe steigt hinter ihm auf; in kaltem Schatten aber vor der Felsstufe, da kauert, die Kniee angezogen, das Haupt auf die Arme gestützt, ein Greis, kampfes müde, gebrochen, stumpf vor sich hinbrütend, eine Figur, ähnlich der des kauern den Greises in „Jerusalem“. Abermals der Sieg der schwarzen Nachtschatten, die unabwendbar heraufsteigen, alles zu töten — Jugendlust und Frühlingsstürmen, Sommerskraft und Manneskämpfen.

Heller, freudiger der Ton im dritten Gemälde. Eine Symphonie in Gelb und Orange. Ein Brennen und Glühen ohne Gleichen. Ein trotziges Uebertreiben in Farben und Formen: „Adam und Eva“, aus dem Paradiese vertrieben, ungebroschen, über den Sand hin dem Meere entgegenstampfend. Wie ein Kriegsbanner weht im Sturm ihr rotes Haar, wie eine gewonnene Schlacht mutet der kampffentschlossene, siegesgewisse Kopf des Mannes an. Ein gigantisches Heldenpaar. Eine „sinfonia eroica“

Und nun das letzte seiner ganz grossen Entwürfe. Das reifste und fertigste Werk, auch rein technisch. In Idee und Mache — nichts Nervöses,

nichts Schwankendes, nichts Halbes und nichts Uebertriebenes. „Jeremias“ hat er es getauft . . . Nacht ist's auf bergiger Höhe. Dahinter aus grünlichem Dunst wächst der Himmel empor; riesenhoch, immer dunkler blauend, sternbesät; vorn, auf der scharf vom Hintergrunde sich abhebenden Halde, die seltsam zackig gegen den lichterem Horizont stehende, fast einem Felsblock gleichende Gestalt des gewaltigen Propheten, am Boden lagernd, das langbärtige Haupt auf den Arm gestützt. Erst allmählich erkennt man die Gesichtszüge dieses einsamen Grossen in grandioser Nachteinsamkeit. Ein Symbol — nachtdunkel erschien ihm die verderbte Menschheit ringsum und einsam fühlte er sich in ihrer Nähe. Fast erdrückt von dem Bewusstsein dieser Verderbtheit ringsum, verzweifelnd und doch in der einsamen Grösse der Natur einen Halt findend. Vielleicht dachte der Künstler an den Dichter der Klagelieder Jeremiä. Wie die Theologen nachgewiesen haben, war es nicht der grosse Prophet. Das macht nichts. Dieser Seher und Weltphilosoph, der sich in nächtliche Höheneinsamkeit geflüchtet hat, ist, mag er sein wer er will, von ergreifender Gewalt . . . Ich sähe das Gemälde gern am Ende eines assyrischen Tempelsäulenganges, wenn der Mond blutrot und riesengross über der Wüste aufsteigt. Es wäre der rechte Rahmen für diese Malerei.

Vor Jahresfrist schon hat er sie vollendet und doch hat er sie nicht ausgestellt!*) Den Hymnus an die Einsamkeit hält der einsame Künstler, scheu und

*) Ist inzwischen auf Drängen seiner Freunde doch geschehen.

abergläubisch fast, in der Einsamkeit der Werkstätte zurück.

Fürchtet er am Ende, es möchte wahr werden, was er einst an die Spitze seiner Aphorismen gesetzt hat: „Das Wollen ist das Leben — Das Können ist der Tod.“

Hier hat er sein Grösstes gekonnt, dessen Wirkung der Krittler und Nittler, der Denkfaule und Empfindungsstumpfe — niemand sich entziehen könnte.

Inhalt:

	Seite
Zur Einführung	1
I. Bei Adolf von Menzel	3
II. Bei Anton von Werner	17
III. Bei Max Liebermann	29
IV. Bei Reinhold Begas	43
V. Bei Ludwig Knaus	57
VI. Bei Max Kruse	69
VII. Bei Franz Skarbina	83
VIII. Bei Melchior Lechter	97
IX. Bei Eugen Bracht	115
X. Bei Lesser Ury	133

Neue gute Bücher über Kunst und Litteratur
aus dem Verlage von Hermann Seemann Nachfolger
in Leipzig, Goelchenstr. 1:

Apulejus, Amor und Psyche. Ein Märchen, ins Deutsche
übertragen von Professor Dr. Norden, mit Bildern
von Walter Tiemann.
Geb. M. 6,—

**Martha Hsmus, Indiskrete Mitteilungen über
Erfahrenes.**
Br. M. 3,—

Marie Luise Becker, Sonnenkinder.

M. 2,—, Liebhaberausgabe M. 4,—

Italien und ich.

Br. M. 2,50, geb. M. 3,75

Die Liebe im deutschen Märchen.

M. 2,50

Joseph Bédier, Der Roman von Tristan und Isolde.

Mit Geleitwort von Galton Paris, aus dem
Französischen übertragen von Dr. Julius Zeitler.

Testausgabe br. M. 4,—, geb. M. 5,—

Illustr. Prachtausgabe mit ca. 150 Illustr. von Robert
Engels geb. M. 18,—, Liebhaber-Ausgabe (50 numer.
Exempl.) geb. M. 50,—

Hans Bélart, Nietzsches Ethik.

M. 2,—

Max Beyer, Lichter. Poesien.

M. 2,50

**Georg Biedenkapp, Kleine Geschichten und Plau-
dereien, philosoph., pädagog. und satirischen
Inhalts.**

Br. M. 3,—

Wilhelm Bölsche, Ernst Haeckel.

Ein Lebensbild. Geb. M. 3,60

Rudolph Braune-Rossla, Der Arbeitsteufel. Neue

Thüringer Dorfgeschichten.

Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Fritz Burger, Gedanken über die Darmstädter Kunst.

Br. M. —,75

E. von Bülow, Reime.

M. 2,50

**Challemel-Lacour, Studien und Betrachtungen
eines Pessimisten. Autorisierte Uebersetzung**

aus dem Französischen von Melanie Blaufstein.

Br. M. 6,—, geb. M. 7,50

**Michael Georg Conrad, Von Emile Zola bis
Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Ge-
schichte der Moderne. Br. M. 2,50**

Walter Crane, Dekorative Illustration des Buches in alter und neuer Zeit.

II. Auflage. Br. M. 7,50, geb. M. 9,—, Liebhaber-Ausgabe geb. M. 12,—

Linie und Form.

Br. M. 10,—, geb. M. 12,—

Grundlagen der Zeichnung.

Br. M. 12,—, geb. M. 14,—

Walter Crane, Cobden-Sanderfon, Lewis f. Day, Emery Walker, William Morris u. a.

Kunst und Handwerk (Arts and Crafts Essays)

I. Die dekorativen Künste.

II. Die Buchkunst.

III. Keramik, Metallarbeiten, Gläser.

IV. Wohnungsausstattung.

V. Gewebe und Stickereien.

pro Band br. M. 2,—

Emile Dürer, Kadettenträume. Militärische Skizzen.

Br. M. 3,—, geb. 4,—

Hans fehlschlag, Nach feierabend. Uerle.

M. 2,50

Herman frank, Das Abendland und das Morgenland. Eine Zwischenreichbetrachtung M. 2,50

Dr. Sigismund friedmann, Ludwig Anzengruber.

Br. M. 5,—, geb. M. 6,50

Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts in seinen Hauptvertretern.

I. Band br. M. 5,—, geb. M. 7,—

Otto Grautoff, Die Entwicklung der modernen Buchkunst in Deutschland. Br. M. 7,50, geb. M. 9,—

Wilh. Hauff, Zwerg Nase. Märchen mit Bildern von Walter Tiemann.

Geb. M. 4,—

Verner von Heidenstam, St. Georg und der Drache

Uebersetzung aus dem Schwedischen von E. Stine

Br. M. 2,—, geb. M. 3,—

Ludwig Hirschfeld, Der junge fellner. Ein junger Mann aus gutem Hause.

Br. M. 2,50

Wilhelm Holzamer, Peter Nockler. Die Geschichte eines Schneiders.

Preis brosch. M. 2,50, geb. M. 3,50

felix Hübel, In einer Winternacht.

Eine Gespenstergeschichte. Br. M. 2,—, geb. M. 3,—

Und hätte der Liebe nicht!

Roman. Br. 4,—, geb. M. 5,—

Juhani-Aho, Einsam. Autorisierte Uebersetzung aus dem Finnischen von E. Stine.

Br. M. 2,—, geb. M. 3,—

Elfa d'Estre-Keeling, Der Philosoph im Steck-
kissen. Autoris. deutsche Ausgabe.

Br. M. 3,—, geb. M. 4,—

Dr. Takeshi Kitafato, Sakura Sogo, Drama aus
der japanischen Geschichte in 5 Akten.

M. 2,—

Gustav Klitfcher, Der Herr Hofkapellmeister. Roman.

2 Bde. br. M. 5,—, in 1 Bd. geb. M. 6,50

Graf Kospoth, Schloß Lémorand. Roman.

Br. M. 4,—, geb. M. 5,—

Isolde Kurz, Italienische Erzählungen.

Geb. M. 5,50

florentiner Novellen.

II. Auflage. Geb. M. 5,50

Phantafien und Märchen.

Geb. M. 3,—

Gedichte.

III. Auflage. Geb. M. 4,—

frutti di Mare.

Br. M. 2,—, geb. M. 3,—

Unfere Carlotta.

Br. M. 2,—, geb. M. 3,—

Genefung, fein Todfeind und Gedankenschild.
3 Erzählungen.

Br. M. 4,—, geb. M. 5,—

Dr. Hans Landsberg, Friedrich Nietzsche und die
deutsche Litteratur.

Br. M. 2,50

Otto Ludwig, Die Heiterethei.

Erzählung aus dem Thüringer Volksleben. Mit Illustr.
von Ernst Liebermann. Geb. M. 6,—

Paul et Victor Margueritte, Neue frauen.

(femmes nouvelles). Autorisierte deutsche Ausgabe, aus
dem Franzöfifchen übertragen von U. Fricke.

Br. M. 4,—, geb. M. 5,—

Grete Meisel-Hess, In der modernen Welt-
anfchauung.

Br. M. 2,50

Dr. Max Messer, Variété des Geistes.

Das Buch eines Genefenden. M. 2,—

Paul Mongré, Ekstafen.

M. 3,—

Paul Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland.

M. 10,—, geb. 12,—

William Morris, Kunsthoffnungen und Kunstforgen

(Hopes and Fears for Art).

I. Die niederen Künfte.

II. Die Kunst des Volkes.

III. Die Schönheit des Lebens.

IV. Wie wir aus dem Beftehenden das Beste machen können.

V. Die Ausfichten der Architektur in der Zivilisation.

pro Band br. M. 2,—

- William Morris**, Neues aus Nirgendland.
Utopischer Roman. Br. M. 6,—, geb. M. 7,50
Kunstgewerbliches Sendschreiben.
Br. M. 2,—
Die Kunst und die Schönheit der Erde.
Br. M. 2,—
- Musenalmanach der Hochschüler Münchens 1901.**
Herausgegeben im Auftrag des Ausschusses für
den Musenalmanach von Dr. Hans Holz-
schuber 1901.
M. 2,50
- Georg Niedenführ**, Frau Eva, das Buch unserer Liebe.
Br. M. 4,—, geb. M. 5,—
- Joseph Pennell**, Moderne Illustration.
Br. M. 7,50, geb. M. 9,—
- Eduard Platzhoff**, Ernest Renan.
Ein Lebensbild. Geb. M. 3,60
- Dr. Heinrich Pudor**, Laokoon. Aesthetische Studien.
Br. M. 6,—, geb. M. 7,50
- Dr. Julius Reiner**, Der Buddhismus. Für fein-
gebildete Laien geschildert.
Br. M. 2,—
- Erika Riedberg**, Drei Frauenleben. Roman.
Br. M. 4,—, geb. M. 5,—
Heideheimat. Skizzen aus der Lüneburger Heide.
Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
- Richard Schaukal**, Vorabend.
Ein Akt in Versen. M. 2,—
Von Tod zu Tod und andere kleine Geschichten.
M. 3,—
Pierrot und Colombine. Mit Buchschmuck von
Vogeler-Worpswede.
M. 3,—
- Manuel Schnitzer**, I. Semester. Ein Kinderbuch für
Mütter.
Illustriert. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
- Dr. Heinrich von Schoeler**, fremdes Glück. Eine
venetianische Novelle.
Br. M. 2,50
- Ernst Schur**, Vom Sinn und von der Schönheit
der japanischen Kunst.
M. 2,—
**Grundzüge und Ideen zur Ausstattung des
Buches.**
M. 4,—
Paraphrasen über das Werk Melchior Lechters.
M. 2,—
Dichtungen und Gefänge.
M. 3,—

- Ewald Gerhard Seeliger, An der Riviera.**
Fresken und Arabesken. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
- Leute vom Lande.** Schlesische Geschichten.
Br. M. 2,—, geb. M. 3,—
- Heinrich Spiero, Gedichte des Wanderers.**
M. 3,50
- Dr. Jean Louis Sponfel, Kabinettstücke der Meißner Porzellanmanufaktur von Johann Joachim Kändler.**
Prachtwerk in 40 Format mit zahlreichen Beilagen und Textbildern.
Br. M. 30,—, geb. in eleg. Liebhabereinband M. 32,50
- Die Abteikirche zu Amorbach,**
ein Prachtwerk deutscher Rokokokunst.
Mit 3 Textbildern und 40 Lichtdrucktafeln.
Fol. In Mappe M. 50,—
- Stig Stigson (Alfhild Agrell.) Aus dem Norden.**
Erlebnisse. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
- Lulu von Strauß-Corney, Bauernstolz.** Dorfgeschichten aus dem Weierlande.
Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
- Karl Hans Strobl, Aus Gründen und Abgründen.**
Skizzen aus dem Alltag und von Drüben. Br. M. 3,—
- Und sieh', so erwarte ich Dich!**
Skizzenbuch einer reifen Liebe. Br. M. 3,—
- Ottokar Tann-Bergler, Seine Majestät das Kind.**
Kleine Geschichten von unsern Kleinen.
Illustriert. Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
- C. Teja, Wir Herzlosen.**
Roman Br. 3,—, geb. 4,—. Verse. M. 2,50
- Dr. Thiele, Hinauf zur bildenden Kunst.**
Laiengedanken. Br. M. 1,—
- Wilhelm Uhde, Vor den Pforten des Lebens.**
Aus den Papieren eines Dreißigjährigen.
Br. M. 3,—
- Vera, Eine für Viele!** Aus dem Tagebuche eines Mädchens.
Br. M. 2,—
- John Jack Vrieslander, Variété.** 12 Kunstblätter auf Japankarton in eleg. Mappe.
M. 6,—
- Richard Wagner, Hether und Wille oder Haeckel und Schopenhauer.**
Eine neue Lösung der Welträtsel. M. 4,—
- Dr. H. Warburg, Bildniskunst und florentinisches Bürgertum.** Bd. I. Domenico Ghirlandajo in Santa Trinita: Die Bildnisse des Lorenzo de' Medici und seiner Angehörigen.
Groß-Quart mit 5 Lichtdruckbeilagen geb. M. 6,—

- Otto Weddigen, Die Favoritin des Königs.** Kultur- und Sittengemälde aus dem Jahrhundert Ludwig XIV.
Br. M. 2,—, geb. M. 3,—
- Der Raub der Odaliske,** Nouvelletten u. Skizzen
Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
- Dr. Ludwig Müllner, Byrons Manfred.**
Liebhaber-Ausgabe mit Buchschmuck von Walter Tiemann
M. 4,—
- Dr. Julius Zeitler, Nietzsches Helthetik.**
Br. M. 3,—, geb. M. 4,—
- Die Kunstphilosophie von Hippolyte Adolphe Taine.** M. 6,—
- Gustav Zieler, Unter der Napagflagge.** Die erste Englandfahrt der „Prinzessin Viktoria Luise“. Die erste Spitzbergenfahrt der „Augusta Viktoria“. Tagebuchblätter Br. M. 5,—, geb. M. 6,50

Obige Werke sind durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.

einmal hat er ein Wort, das anfangs vielleicht unangenehm, ja verletzend wirkte, lange in sich bewegt und sich dadurch leiten und bestimmen lassen, wenn er erkannte, dass es ein rechtes Wort war . . .

Wir werden ihn schmerzlich vermissen, den hohen schlanken Mann mit den vornehmen Manieren und dem schönen langbärtigen hochstirnigen Kopf, aus dem so ernst und scharf die Augen in die Ferne blicken. Wenn er im roten Senatorenmantel an einer Festsitzung der Akademie Teil nahm, so erschien er wie ein Ausschnitt aus einem Gemälde des Veronesen. Und zeigte er sich bei einem Künstlerfest oder in einer Privatgesellschaft, so dachte man an einen gelehrten Forscher. Eine „stille Grösse“ liegt auch in seinem ganzen Wesen . . .

Werden wir ihn wirklich nie mehr so in Berlin wieder sehen — aufs neue als einen der unseren?

x.

Bei Lesser Ury.

„— Was? Ordentlich soll ich auch noch sein! Ist's nicht genug, dass ich Künstler bin?“

Und dabei zuckelte und trippelte das kleine Männchen im grossen Atelier hin und her; zog hier ein Schiebfach in einem alten Sekretär auf und dort den Kasten eines Schlafsophas; riss hier einen kostbaren Schrein aus mehrfarbigen edlen Hölzern auf — „das hat mich viele Pastelle gekostet!“ warf er dazwischen, als er sah, dass das Möbel mein Interesse erregte, — verschwand dann hinter einer Riesenstaffelei und kramte dort in Mappen herum; hüpfte dann plötzlich über den Vorraum in eine ungeheizte Rumpelkammer und kam gleich darauf triumphierend aus ihr mit einem verknüllten Bogen heraus, auf dem eine sehr glatte und saubere Auszeichnung zu sehen war: „Das ist interessant! Was? So hab' ich es einmal auch gemacht!“

„Ja; aber das wollten Sie ja gar nicht —“.

„Sehr richtig! Das wollte ich gar nicht! Nein, warten Sie mal, ich finde die Zeitung gleich . . . Ja — da muss sie sein!“ Triumphierend rief er es. Suchte, alles durcheinanderwerfend, an einer neuen Stelle und fand natürlich nur einen Hemdkragen und ein paar Manchetten, die er vor zwei Stunden viel-

leicht ebenso vergeblich gesucht hatte, wie jetzt die Zeitung, in der er nur irgend eine auf ihn bezügliche Notiz zeigen wollte.

„Lassen Sie es doch; Sie verlieren ja nur Ihre kostbare Zeit! In diesem Chaos lässt sich schwer was finden . . . Ein ander Mal.“

Und da sagte er es, zwischen Gekicher, aber doch mit einem Anflug von Ernst:

„Was? Ordentlich soll ich auch noch sein! Ist's nicht genug, dass ich Künstler bin?“

Der ganze Ury liegt in dieser erstaunten Frage. Etwas unendlich Nervöses, Zerhacktes, Fahriges in dem Atelier mit seinem kunterbunten, staubfrohen und überraschungsreichen Durcheinander und — im Wesen des Besitzers dieses Ateliers. Mit seltsamem Lachen, das von irgendwo ganz weit herzukommen scheint, platzt er mitten in eine eigene ernste Bemerkung oder eine ebenso ernste seines Gastes hinein und ein „sehr richtig!“ oder „que voulez-vous?“ oder „voilà“ unterbricht eine Gedankenreihe, noch ehe sie ausgesprochen. Und doch! . . . Und doch — Kunstluft bis in die staubigste, verkramtete Ecke dieses Ateliers, Kunstgeist bis in die feinste Fiber dieses Künstlers.

Lesser Ury ist sicher die originellste Künstlererscheinung in der künstlerreichen Reichshauptstadt. Nicht etwa darum, weil er nie findet, was er sucht, oder weil sein ungebügelter Cylinder ihm schief auf dem Kopfe sitzt und die Kravatte einen rätselhaften Knoten bildet . . .

Die Aussenwelt besteht für ihn nur, insoweit er sie künstlerisch rezipieren mag; im übrigen versinkt

sie für ihn hinter einem Schleier, mit all ihren Sitten, Albernheiten, Unerträglichkeiten.

Er lebt sein eigenes Leben; ein Einsamer, auch wenn er mal den Frack anzieht und in Gesellschaft geht.

Ein Einsamer! Es giebt noch immer Künstler, selbst in Berlin, die fernab vom Geräusch der grossen Welt und ihres Marktlärms ihr eigenes Leben leben. Die nichts kennen, als das unaufhörliche heisse Ringen um den vollen Ausdruck ihrer Ideale. Für sie giebt's keine Presse, keine Reklame, keine Ausstellung, keine Kunsthändler, keine Mäcene. Wenigstens suchen sie selbst das alles nicht auf; sie lassen es bestenfalls an sich herankommen. Eine Weltflucht, zum Teil durch ihr eigenes Wesen bedingt, zum Teil auch die Folge von herben, bitteren, schmerzlichen Erfahrungen, die eine begreifliche Scheu vor der Oeffentlichkeit und eine gewisse Kampfesmüdigkeit zeitigten.

Ein solcher Einsamer ist Lesser Ury. In seinem Leben und seiner Kunst. Ein Einsamer, aber auch ein rastloser Kämpfer. Keine selbstzufriedene Beschaulichkeit, keine behagliche Selbstgenügsamkeit kennt er. Er kämpfte nicht nur um die Anerkennung der Welt, Jahr aus, Jahr ein vergebens — ach, wie lange! — er kämpft vor allem mit der eigenen Kunst.

Er wird jedesmal geradezu krank, wenn er an die Oeffentlichkeit treten soll mit neuen Bildern, mit neuen in schweren Wehen geborenen Kindern, Teilen seines innersten „Ich“. Und er ist krank, wenn der Lärm anhebt, der Lärm seiner wenigen Freunde und seiner vielen Feinde vor den neuen Werken, die

er öffentlich preisgegeben. Das ganz Grosse, das ihm als die heilige Offenbarung seines Innern gilt — er behält's jetzt auch schon in der Geburtsstätte. Man muss ins Atelier kommen, will man es, darf man es überhaupt sehen.

* *
*

„Siebzehnjährige Arbeit und dann diese furchtbaren Angriffe; das ist wirklich traurig!“

So schrieb mir der heute bald Vierzigjährige vor ein paar Jahren nach einer letzten Ausstellung eines grossen Werks, des Flügelbildes: „Der Mensch“.

Er hätte sich während dieser siebzehn Jahre — heute sind es schon nahezu zwanzig — daran gewöhnen können. Und er hat's wohl auch schon gethan. Denn ein intimer Kreis von Fühlenden und Verstehenden scheidet ihn von der gefühllosen und verständnislosen Aussenwelt und seine kleinen und grossen Gemälde und Studien und Skizzen finden oft schneller Erwerber, als ihm selbst lieb sein mag: giebt er doch jedesmal ein Stück von sich selbst fort, ein Eigenstes, und wäre es auch nur ein im Fluge erhaschter Farbenaccord.

Schwer, unendlich schwer war sein Leben. Eine fast ununterbrochene Kette von Not und Elend, Hunger, richtigem Hunger, und Krankheit und dazu immer der unablässige Kampf mit sich selbst und seiner Kunst.

Aus dem Posenschen stammt er, aus dem Städtchen Birnbaum, armer israelitischer Leute Kind. Nach dem Tode des Vaters zog die Familie nach Berlin, das damals nur erst Preussens Hauptstadt war,

eine Stadt des Soldaten-, des Beamten- und des Philistertums. Der Knabe wurde in eine Realschule gegeben und er besuchte sie bis zur Sekunda und machte das „Einjährige“. Dass er schon früh für die Kunst Verständnis und Liebe besass, das geht daraus hervor, dass er sich vom Zeichenunterricht — dispensieren liess. Er genügte ihm nicht. Ebenso wenig wie das, was ihm in der akademischen Sonntagsschule geboten wurde. Nur dass es sein Kunststreben noch verschärfte. Wäre er minder bedeutend veranlagt gewesen — er hätte sich vielleicht einlullen lassen zwischen all den Pappcylindern und Gipsköpfen. So — so brach er eines schönen Tages aus, „wie'n frecher Dachs“, wie er es selbst einmal nannte, drei Monate, nachdem sie ihn in ein Konfektionsgeschäft „in die Lehre“ gethan hatten . . . Er ging nach Düsseldorf. Direktor Wislicenus, Benjamin Vautier nahmen sich seiner an; sie sahen, dass er Holz vom echten Baume war. Er erhielt sogar ein kleines Stipendium. Der Kirchen-Müller und Janssen waren seine Lehrer. Aber sie gaben ihm doch nicht das, was er brauchte. Das fand er einmal bei einem Ausflug in die Eifel, die düstere, herbe Landschaft mit ihrem Einsamkeitszauber, in Stunden eines majestätischen Gewitters — Allmutter Natur. Sie offenbarte sich ihm dort in ganzer Grösse. In dieser Stunde wurde er ein Sehender. Das war vor 20 Jahren. Von diesem Zeitpunkt an rechnet er selbst seine Entwicklung zum Künstler. Fortan wusste er, was er wollte und sollte und er begann den Kampf darum, es auch zu können. Der Kampf währt noch heute fort und wird fortwähren bis an seines Lebens Ende. Sagt' er es nicht selbst: „Wollen ist das Leben — Können ist

der Tod“. Damit ist das Princip einer ewigen Unrast in sein Kunstschaffen hineingetragen.

Unrast auch war das Zeichen, in dem sein äusseres Leben noch lange stehen sollte. Düsseldorf kehrte er nach jener Geburtsstunde seines Kunstschauens bald den Rücken. Er ging nach Brüssel, wo er im Direktor der Akademie Jean Portaels einen verständigen Freund fand. Ein anderer Wind wehte dort, als in der alten traditionenverschnürten Kunstschulstadt an der Düssel, wehte in Paris, wo er wiederholt hinging, begann auch in München zu wehen, wo er sich in dieser Zeit ebenfalls vorübergehend aufhielt. Zwei denkwürdige Momente sind hier festzuhalten. Einmal — bereits in Brüssel entwarf der Achtzehnjährige das Gemälde, das er erst 16 Jahr später in anderer Gestalt vollendete — die Tragödie vom „Menschen“. Der trotzig Titan in der Mitte, links und rechts der verträumte Jüngling und der entsagende Greis; damals alle drei Figuren stehend, zwischen Säulen. Ein Thema, so gewaltig, wie es nur reifer Mannesgeist ersinnt. Aber Ury reifte früh. Er eilte gewissermassen seiner Zeit voraus. Er wandelte Wege Uhdescher und Liebermannscher Bauern- und Freilichtmalerei schon vor ihnen und in seinen alten Studien und Skizzen aus dem Beginn der achtziger Jahre begegnet man schon allen Gesetzen und Forderungen moderner Malerei. Das ist das zweite Moment. Begreiflich ist's, dass da Lefèbre, als der junge Kunstschüler von Brüssel nach Paris kam, um dort bei ihm zu malen, seinen Blättern gegenüber sagte: „Vous n'êtes pas le premier venu!“ „Nicht der Erste-Beste“. Gewiss — das war er nicht. Und auch Uhde, Piglhein, Habermann erkannten die

grosse Veranlagung Urys sofort . . . Der quälte sich inzwischen mit dem Zeichnen ab. Und merkwürdig ging es ihm dabei. Es gab sich ihm schwer und er zog von Meister zu Meister. Entliess ihn dieser mit dem ermutigenden Wort: „So, jetzt können Sie es“, so begrüßte ihn der nächste: „Ne, Bester — Zeichnen, das können Sie noch nicht!“ . . . Wer von all’ diesen Meistern hatte nun recht? „Voilà — kicherte er — wem sollte ich nun eigentlich glauben? Merkwürdig? Was?“ „Nur sich selbst“ sagte ich. „Sehr richtig!“ bekräftigte er — „Das ist’s“.

Er malte damals alles, was ihm vorkam. Bauern auf dem Felde bei der Arbeit oder bei der Gebetsandacht, figurenbelebte Interieurs, einsame Weiler, sonnenschimmernde Parks und morgendampfende Aecker; dazwischen Entwürfe grosser menschengeschichtlicher Momente, Christus mit dem Kreuz durch die Strassen ziehend, etc. Und dabei garte es unausgesetzt in ihm, rang etwas in ihm nach Ausdruck, etwas in jenen Stunden in den Eifelbergen geboren worden; das Verständnis für die geheimsten Reize der Natur, die nur der Begnadete schauen und verkünden darf und die er erfassen und schildern kann, auch wenn die Mitwelt dazu staunend den Kopf schüttelt und die nörgelnden Philister, Nichtkünstler und „Künstler“ von Zeichenfehlern und toller Farbenphantastik reden zu müssen glauben.

* * *

*

Im letzten Drittel der 80er Jahre hörten die Wanderjahre für Ury auf; nicht die Lehrjahre. Wie er einmal ist, hören die für ihn eben nie auf.

Er zieht nach Berlin; zuerst nach Hermsdorf, dann in die Millionenstadt selbst. Kein Mensch fragt nach ihm, keiner kennt ihn, keiner versteht ihn. Nein, doch — soviel verstanden sie, dass was Bedeutendes in ihm stecken müsse, und so gaben sie ihm den Michael Beer-Preis und mit ihm ging er nach Italien.

Ob ihm das Land, das das heissersehnte Ziel so vieler Künstlerträume ist, viel bot, bieten konnte? Nicht im gewöhnlichen Sinne. Bei Ury ist alles anders, als die Schablone. Es gab ihm vor allem eines — Sonne. Ihre farbenschaffende Macht suchte er dort mehr als je zu ergründen. Ihre Leuchtkraft suchte er zu fesseln, zu bändigen, dass sie auch auf seiner Leinwand, seinem Karton erstrahle, Landschaften vergoldend, Menschenköpfe umspielend, Zimmerecken entdeckend . . . Und dann erkennt er später, dass Licht und Farbe die Natur überall in reichster Fülle bietet. Dazu braucht man nicht in den Süden zu gehen. Er findet sie auch im Norden, in Holstein, auf Rügen, im Hamburger Gängeviertel, in der Mark. So fallen in das erste Drittel der goer Jahre jene Naturschilderungen, in denen der Künstler in reichster Skala von Einzelklängen und in grösser Fülle von Accorden zu zeigen und zu sagen beginnt von dem, was sein Auge an Farbenpracht zu erschauen und zu erträumen vermag. Er wird ein Sänger in Farben und musikalisch wird seine impressionistische Landschaftsmalerei, wenn auch auf andere Weise, als die streng ornamentale Lechters. Ganz bewusst sagt er sich immer mehr von der Form los. Er suchte bei diesem und jenem Landschaftsmotive schliesslich nur die Farbenklänge wiederzugeben, die es bei ihm erweckt, um so

die Stimmungen beim Beschauer auszulösen, die in ihm selbst lebendig geworden. Da muss er mitunter recht deutlich werden, oder wie er selbst wohl sagt: „recht wild kommen“. Es ist ja doch ganz klar, dass auch ihm der herbstliche Buchenwaldgrund nicht thatsächlich orangegelb oder scharlachrot erschien, der Himmel jetzt nicht schwefelgelb und das Laub hier nicht blau und silbern. Er singt und dichtet eben in Farben, weil er nur so zum Ausdruck bringen zu können vermeint, was ihn bewegte.

Bald ist's eine ganze grandiose Symphonie, dann wieder das leise verhallende Lied eines einsamen Wanderers, eine Träumerei auf der Zigeunerfiedel, klagend jetzt und todesbang, wild aufschreiend, jubelnd und jauchzend und plötzlich mit einem zitternden Ton jäh abbrechend; oder es gleitet langsam, feierlich hin, wie ein Choral auf brausender Orgel gespielt; und nun wieder trillernd und schmetternd, wie Zwiegesang verliebter Heidelerchen im Mai hoch in den blauen Lüften — wer will all die Musik schildern, die in den Farben und Tönen Uryscher Pastelllandschaften klingt und singt.

Und man verstand ihn nicht . . . Die, die immer klassifizieren und rubrizieren und registrieren müssen, die legten den Finger an die Nase und sprachen wise „Hm — vom Naturalismus ist er ausgegangen und auf dem Wege impressionistischen Kolorismus ist er schliesslich bei einer Farbenwertmalerei sans phrase angelangt, wo wir ihm nicht mehr zu folgen vermögen.“ Und dann glaubten sie etwas sehr Kluges gesagt zu haben und zur Belohnung dafür und um zu beweisen, dass sie n o c h mehr verstehen, ergingen sie sich in herber Betrachtung seiner zeich-

nerischen Unfertigkeit im Figürlichen, tippeten sie mit dem Finger auf die Hässlichkeit und Härte mancher Linien und auch Farbengegensätze und wandten sich achselzuckend ab.

Sie sahen nur das und sie ü b e r sahen das tiefe Geistes- und das reiche Empfindungsleben, das von dem Grunde des Herzens und dem Boden der Phantasie des Künstlers sich loslösend in all' jenen Landschaftsbildern und den grossen Figurenkompositionen trotz allem zu einer zwingenden Wirkung gelangte für denjenigen, der — umgekehrt wie die Masse — gerade das Unfertige und Hässliche übersah.

Wenn sie noch wenigstens sich erinnert hätten, dass Ury vor zehn bis zwölf Jahren noch ganz anders zeichnete, d. h. besser, als heute meistens da, wo er sich von allem losgelöst, ganz dem geheimen Umgang mit der Natur und seiner Gedankenwelt hingiebt. Es giebt da Bilder, die jeder Dutzend-Ausstellung zur Zierde gereichen würden. Und andererseits hat er doch auch gerade in den letzten Jahren manch „treffliches“ Bildnis geliefert? Ich erinnere nur an das des Dr. Schlenther, oder an jenen General F., der vor ein paar Jahren bei Schulte zu sehen war. Und unter den Damenbildnissen befindet sich manches, das nicht bloss, wie immer, koloristisch packend, sondern auch in seiner virtuoson Pastelltechnik zeichnerisch selbst die sprödesten Philister zufriedenstellen würde. Vielleicht darum gerade sind Ury solche Bilder weit weniger ans Herz gewachsen, als die verlästerten und verschrieenen, die unmittelbarsten Zeugen seines wagemutigen, stets gegen sich und alles draussen gleich rücksichtslosen Geistesstrebens.

17889

